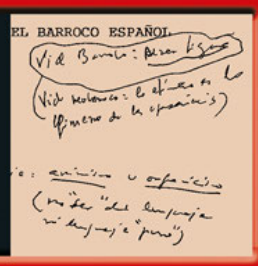
Juan Carlos Rodríguez

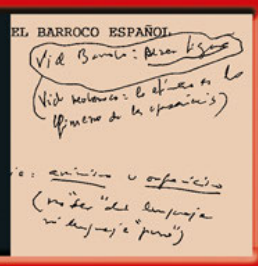
La literatura en la sociedad (de)sacralizada



Akal Cuestiones de antagonismo

Juan Carlos Rodríguez

La literatura en la sociedad (de)sacralizada



Akal Cuestiones de antagonismo

Akal / Cuestiones de antagonismo / 130

Juan Carlos Rodríguez

La literatura en la sociedad (de)sacralizada (siglo XVII)

Edición: Juan A. Hernández García

akai

ARGENTINA
ESPAÑA
MÉXICO

Diseño interior y cubierta: RAG

Queda prohibida la reproducción, plagio, distribución, comunicación pública o cualquier otro modo de explotación –total o parcial, directa o indirecta– de esta obra sin la autorización de los titulares de los derechos de propiedad intelectual o sus cesionarios. La infracción de los derechos acreditados de los titulares o cesionarios puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (artículos 270 y siguientes del Código Penal).

Ninguna parte de este libro puede utilizarse o reproducirse de cualquier manera posible con el fin de entrenar o documentar tecnologías o sistemas de inteligencia artificial.

Nota editorial:

Para la correcta visualización de este ebook se recomienda no cambiar la tipografía original.

Nota a la edición digital:

Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original.

© Herederos de Juan Carlos Rodríguez, 2025

© Ediciones Akal, S. A., 2025

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid - España

Tel.: 918 061 996

atencion.cliente@akal.com

www.akal.com

facebook.com/EdicionesAkal

@AkalEditor

@ediciones_akal

@ediciones_akal

ISBN: 978-84-460-5633-1

Nota a la edición

Juan A. Hernández García

No estaba escrito,

pero abrazamos la intemperie

peculiar

del peregrino que ya somos,

Ángeles Mora

1.— Historial de un libro. Juan Carlos Rodríguez, en varias ocasiones a lo largo de los años, dio noticia de la existencia de estas páginas –inéditas hasta ahora–, y de su escritura y reescritura durante, al menos, el periodo comprendido entre 1974 y 2004: desde aquellos primeros folios mecanografiados (con abundantes tachaduras y cambios posteriores), pasando por el «eje» determinante de su re-escritura en 1989 y 1992 (para la segunda y tercera parte de este libro), finales de los 90 (para su cuarta parte) y primer quinquenio del 2000 (para su primera parte), hasta los ficheros informáticos fechados en 2002 y 2004. Estos «materiales», junto con los restantes que iremos detallando de manera concisa a lo largo de esta «Nota» (en su totalidad conservados en el «Archivo JCR»), se han comparado, estudiado y anotado para fijar el texto que aquí se edita.

Sin embargo, todo comenzó a finales de 1971. Tras la defensa de su tesis doctoral en noviembre de ese año[1], tal como nos relata en una entrevista:

Para que se me entienda de lo que voy a hablar: en la España del franquismo final, se hablaba mucho del s. XVI, XVII, porque era la España imperial, entonces pensé, voy a escribir sobre el s. XVII y voy a escribir otra historia de lo que es el s. XVII. Me volví a encerrar otro par de años, contando ya con la formación teórica que yo había adquirido al escribir mi Tesis. Y más tarde lo publiqué […] yo tenía una idea clarísima: casi todo lo que nos habían explicado tantas y tantas veces sobre el s. XVI y XVII español, era mentira. Y lo que me planteaba muy seriamente era que allí había valores, cuestiones muy importantes que elucidar, cuestiones fundamentales. No es que yo tuviera nada en contra del s. XVI y XVII, se verifica en La literatura del Pobre (y voy a publicar otro libro sobre Góngora), lo que ocurre es que no me gustaba cómo se planteaban[2].

Así, a continuación, las menciones a este «libro» –en otras publicaciones del autor– se han ido desgranando en años sucesivos, con diversa información sobre su estado de escritura: ya sea en 1974 (momento en que se informaba de su previa aparición en la misma editorial Akal, formando parte de la Serie Teoría e historia de la producción ideológica: «(Akal, Madrid, 1974)», siendo el segundo volumen de esta Serie); en 1994 (cuando se indica: «en preparación»); en 2000 (señala: «de próxima aparición»); en 2001 (nos cuenta: «un estudio más amplio que también hace años que preparo sobre las literaturas sacralizadas del siglo XVII»), o en 2014 (escribe: «mi libro tan largamente trabajado sobre Góngora y Quevedo, ya sabes, La literatura en las sociedades resacralizadas»[3]), a las que se sumarían otras referencias indirectas durante ese mismo periodo.

En todo caso, podemos seguir y ampliar el «rastro» de este estudio literario e histórico –sus caminos que se disipan y bifurcan, las «transformaciones» en su ordenación–, complementando el apunte cronológico del párrafo anterior; pues, a finales de la década de 1970, con sus «propuestas», en su presentación de la «Memoria» para una Cátedra universitaria, solicitaba al tribunal:

Es esta serie lo que aquí planteo en serio y por lo que me gustaría que se me juzgara y sobre lo que me gustaría discutir críticamente con ustedes. Los 4 tomos que les entrego, el publicado y los 3 en prensa (todos ellos rondando las 500 pgs.) tienen los siguientes títulos:

– Las primeras lit.[eraturas burguesas] (XVI)

– Las lit.[eraturas] sacralizadas (XVI-XVII)

– El Estado y el teatro (XVII)

– La formación… (XX)

En principio se pensó en 4 vols. Ahora serán 6 = uno Feudalismo y otro Ilustración/Romanticismo. Un capítulo de este último ya lo di por anticipado y hablaré a continuación de él[4].

También, en ese mismo momento «transicional», redacta unas extensas respuestas para una «entrevista» –casi con total seguridad inédita– que es posible situar alrededor de los años 1978-1979 (por algunas «cuestiones» planteadas en su interior) y que se encuentra manuscrita a lo largo de diecisiete folios, todos a tinta roja. En los dos primeros, distingue entre su actividad «nocturna» (política) y «diurna» (profesional), informándonos:

Luego estaba mi actividad «diurna», mi trabajo profesional por decirlo también de algún modo. ¿Mi actividad diaria hoy? Pues bueno, es la conclusión del ciclo «Teoría e historia de la producción ideológica», cuyo segundo tomo acabo hace muy poco de terminar. Lleva por título «La literatura del pobre» y prácticamente es una continuación del primero. O sea, se refiere de nuevo a la época de transición en Europa –y en concreto en España– o los siglos XVI y XVII, solo que en vez de estar casi exclusivamente dedicado a la poesía está casi exclusivamente dedicado a la prosa: La Celestina, Aretino, La lozana andaluza, los diversos Pícaros (incluso Descartes y el comienzo de la prosa racionalista).

Creo que terminaré muy pronto los dos volúmenes restantes, aunque nunca se sabe, porque yo escribo muy lentamente y con una extraña manía por el rigor, así que no sé. El 3.o volumen es un análisis de las transformaciones sufridas por el teatro (moderno) desde que nace en el siglo XVI hasta hoy. El 4.o volumen es un análisis similar de la poesía en el mismo sentido.

Y, más adelante, puntualiza con brevedad la recepción que ha recibido la publicación de su primer libro –en 1975–; pero, aunque comenta y distingue tres ámbitos (académico/periodístico/ underground), apenas nos da información de esa coyuntura ni de las «polémicas» que surgieron en aquellos años[5]:

A tres años vista, creo que no puedo quejarme del resultado. El libro no solo «pegó» fuerte en los círculos académicos[6] más serios (desde Lázaro Carreter a Paco Rico, por ejemplo), sino incluso a niveles periodísticos (valga esto como homenaje al lastimosamente desaparecido Gustavo Fabra[7]: el mejor lector que tuve entonces, el que mejor supo leer mi libro y el que más me animó; una de esas pocas personas honestas y limpias con que uno puede encontrarse en la vida: ¡y tuvo que morirse de aquella manera tan desgraciada!). E incluso a niveles underground: bueno, algo así como nosotros, o como Cardín[8] en Barcelona, con su extraordinaria «Revista de Literatura».

O, ya a final de siglo, en una carta dirigida a Juan M. Caamaño (fechada el «24 de enero de 1999»), en la que, en respuesta a los «datos que me pedías para la idea de hacer una tesis doctoral sobre mi obra»[9], detalla:

… y pienso concluir La literatura en las sociedades sacralizadas, que aparece citado «en prensa»[10] en Teoría e historia y al que por fin parece que le he dado su forma final (e incluso tengo ya editorial).

Me faltan las notas y algunos detalles bibliográficos: ya sabes lo pesado que es eso…

Y, en fecha próxima a la anterior, en otro documento, en esta ocasión manuscrito y también inédito («Por el camino de Marx»), detalla y fija no solo la estructura general con la que editamos este libro sino, también, el estado de la cuestión sobre el mismo, reiterando la dedicación sostenida a esta investigación y a su escritura, y califica este conjunto –Serie– de «trilogía», estableciendo el siguiente orden: 1) Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (s. XVI); 2) La literatura del pobre y 3) La literatura en la sociedad (de)sacralizada (s. XVII).

Situación en la que, definitivamente, permanecerían estas páginas, en esta versión última, que puede concretarse, con innegable certidumbre, a finales de la primera mitad de la década de dos mil; tanto por sus ficheros informáticos (2002 y 2004) como por sus apuntes manuscritos añadidos en las copias de 1989-1992, y además por las posteriores correcciones, unos diez años tras aquellas, en las páginas dedicadas al teatro del siglo XVII.

Así, de manera «esquemática», podrían establecerse varios puntos que «hilen» las observaciones de Juan Carlos Rodríguez, a lo largo de ese tiempo y en los textos citados, para fundamentar unas mínimas hipótesis verificables sobre este estudio y las «fases» en que se desarrolló: 1) en su ordenación y distribución, existe una clara identidad entre el primer tomo y el libro que aquí se edita: uno y otro se inician, en su primera parte, con distintas aproximaciones histórico-teóricas, ya sea el estudio del «ataque» del animismo al sustancialismo (y el establecimiento de las «matrices ideológicas» que se articulan con sus variantes, producidas en el interior de cada una de ellas); o ya sea, como ahora, el análisis de la «socialización literaria» en la hegemonía sacralizadora (o el sustancialismo), para continuar con el estudio histórico de la producción literaria de autores como Garcilaso, Fray Luis o Herrera, y ahora de Góngora, Gracián, Quevedo o Lope de Vega; 2) la «posición» de este libro, en el orden interior de esta «Serie», bajo el título en común ya citado en varias ocasiones, ha fluctuado entre el

segundo, el tercero e incluso el cuarto de sus volúmenes; y 3) asimismo, el contenido «interno» de los tomos siguientes, en las distintas descripciones de Juan Carlos Rodríguez, sufre varios cambios, dado que se trasladan del límite temporal fijado en los siglos XVI-XVII a un tiempo extendido entre el siglo XVI y el «hasta hoy» (siglo XX), lo que daría lugar a dos «proyectos» editoriales muy disímiles.

Todo lo anterior, por otra parte, es posible ampliarlo con otros «eslabones», además de la permanente presencia de Luis de Góngora (y, algo menor, de Francisco de Quevedo) en ese primer volumen de la «Serie» Teoría e historia de la producción ideológica[11], pues durante ese espacio temporal de tres décadas –1974 a 2004, y alguno posterior– surgirán breves «muestras» de esta aproximación a la «producción ideológica» del siglo XVII, ya sea el resumen de su conferencia, de 7 de agosto de 1985 («Sobre Góngora y su mundo: algo más sobre el Polifemo»):

La figura de Góngora sigue teniendo en nuestros días una gran actualidad y atractivo, sobre todo en su versión heterodoxa. Para ello conviene distinguir dos épocas biográficas. La primera comprende la década de los ochenta. Produce entonces el grupo de sus sonetos animistas. El amor aparece como «simpatía» entre almas. El amor es el motor real de los textos animistas del Renacimiento. Las almas están dormidas hasta que son despertadas por el amor (Garcilaso, Herrera). La segunda etapa gira alrededor del año 1613. Góngora recoge la tradición y la transforma. Los cuerpos se comunican y despiertan entre sí y no solo las almas (este es el cambio que introduce en la temática). Es el amor de los cuerpos el que cuenta. Aquí radica la revolución del Polifemo. Góngora lo escribe para reírse de la norma de los editores barrocos. Intenta ganarse un puesto en la Corte y envía el texto a Madrid. Jamás consigue el puesto. También en las Soledades, Góngora emplea una nueva norma laica y pagana frente a la religiosa. Ascis está dormido y lo despierta Galatea. Le despierta su cuerpo, aunque se fingía dormido. El Barroco supone una mezcla de expresión animista y corporal. Pero no el cuerpo platónico puro. La metáfora es la materialidad de esa idea[12].

O los dos capítulos añadidos, sobre El Buscón de Quevedo, en la segunda edición de La literatura del pobre (2001), en pp. 255-299, que: «pergeñados y concebidos de otra manera, estaban guardados en la reserva, como parte de un estudio mucho más amplio que también hace años que preparo sobre las literaturas sacralizadas del siglo XVII». Estas referencias se completarían con la reseña, editada con el título «Calderón era ateo»[13], el texto «Sobre el mal uso de dos tópicos: barroco y luces para Carpentier»[14], junto al artículo «Intentando leer el Caribe», en el que retoma algunas de las propuestas de «Alzar figura»[15], y unido a este «Las formaciones ideológicas del barroco andaluz», de 2005 –publicado en 2008–, ahora incluido en la «Primera parte» de este libro. Además, para el teatro, dos artículos: «El espejo, la mano y la daga (La ideología literaria de la sangre en Lope y Calderón)», de 1993, que corresponde a un capítulo de la «Cuarta parte», y «La mirada distante: el nacimiento del teatro moderno»[16]. O, por último, para la problemática del «organicismo», pueden consultarse dos tesis doctorales, siendo Juan Carlos Rodríguez codirector de la primera de estas[17].

Igualmente, a lo ya descrito y señalado, para una aproximación a los «probables» otros caminos que habría seguido Juan Carlos Rodríguez, para una versión distinta o posterior, en su reescritura y actualización –a la que aquí editamos– podríamos adentrarnos en ella, no solo con la lectura de sus apostillas manuscritas, de las que más abajo informamos, sino mediante la consulta de otros documentos, todos ellos conservados también en el ya referido «Archivo JCR»: a) varios textos «inéditos» breves (no suelen superar los diez folios y, en la mayoría de los casos, manuscritos), que –por su carácter de apuntes o notas– es imposible incorporar en la trama de este libro, y que contienen: un análisis de la teoría de los cuerpos en Góngora; notas de lectura de la «Fábula de Polifemo y Galatea»; observaciones sobre la «Carta de Pedro de Valencia escrita a don Luis de Góngora en censura de sus poesías», de 1613; anotaciones sobre el Epicuro de Quevedo, o el más extenso, y mecanoescrito, «La ingenuidad y el blanco en la vida y la obra: Gracián», etcétera; o b) los «apuntes de clase» de, al menos, los cursos académicos 1991-1994 de la asignatura Teatro del Siglo de Oro, o 2005-2010,

de la asignatura Góngora y Quevedo, en ambos casos impartidos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, y que aglutinan, principalmente, lecturas pormenorizadas de numerosos poemas de Luis de Góngora o Francisco de Quevedo, y, en especial, de las Soledades del primero, junto a desarrollos y observaciones complementarias para el teatro del siglo XVII (en especial, para Lope de Vega y Calderón).

Pero todo este trabajo y esfuerzo, durante esa acumulación de años, que aquí describimos solo en sus líneas básicas, no alcanzó a publicarse. Fue continua la postergación de su edición desde hace más de veinte años, y se mantuvo pendiente –a su fallecimiento (en octubre de 2016)– una última y definitiva redacción. Ya sea por, en primera instancia, el «rigor» histórico y teórico al que alude Juan Carlos Rodríguez en varias ocasiones en sus escritos (un solo ejemplo: «porque yo escribo muy lentamente y con una extraña manía por el rigor»); como por la nubosidad variable de aquellos tiempos (el salto para muchos, Chirbes dixit: «De la gran ilusión a la gran ocasión»), o, tal vez, por su condición de «rara avis» (signo que alguien dejó escrito en algún lugar), o, quizás, dado que, desde una perspectiva crítica, aún permanecemos (Bourdieu dixit) «encadenados al banco de la eterna galera donde copistas y compiladores reproducen indefinidamente los instrumentos de la reiteración escolar, clases, tesis o manuales».

2.— Para una edición. Al disponer de todos esos documentos (declaraciones, cartas, prólogos…) de Juan Carlos Rodríguez, alcanzamos una «cartografía» temporal suficiente para descifrar el estudio y ordenación de las numerosas copias de este libro –siendo alrededor de unas cinco, de media, para cada una de sus secciones–, plasmadas en distintos soportes (ya sean manuscritos, mecanoescritos o ficheros informáticos), con sus incesantes revisiones, y que, en las dactilografiadas más antiguas, están inundadas de numerosísimas correcciones manuscritas, transformando títulos y reordenando el texto (el lector –curioso o interesado– puede observar algunas de ellas a continuación de la presente «Nota»). Representando, al fin, ese proceso que el autor ha ido declarando en distintintos lugares: «un estudio más amplio que

también hace años que preparo sobre las literaturas sacralizadas del siglo XVII» o «mi libro tan largamente trabajado sobre Góngora y Quevedo», y al que consideraba provisionalmente, en 1999, ya terminado («al que por fin parece que le he dado su forma final»). Por ello, puntualizaré –con brevedad– las decisiones editoriales más resaltables que he tomado, siguiendo la disposición de las partes en que se encuentra ordenado este libro.

En primer lugar, respecto al «título», inicialmente planteaba alguna duda su elección, pues durante esos años ha ido oscilando entre La literatura en las sociedades sacralizadas, en plural, y el singular La literatura en la sociedad (de)sacralizada, con una mayor presencia del primero. La razón de este cambio (de sociedades a sociedad) hay que buscarla –entendemos– en que «ahora», para el texto que editamos, el estudio se circunscribe únicamente a la literatura del siglo XVII, dejando excluso el capítulo relacionado con el «paradigma medieval», que sí aparece en su versión inicial, a mediados de los años 70, pero que desaparece en las versiones posteriores; de ahí que, respetando esta decisión: a) se mantenga la exclusión de este, pues incluso llegó a ser sustituido, en 1989, por un tercero con una exposición más genérica; y que, unido a otros sobre este paradigma, podría componer un libro exclusivamente dedicado a «lo medieval», y b) haya optado, para su publicación, por esta segunda versión del título. Años más tarde (2014), pero en una sola ocasión, el título presentará una nueva metamorfosis: La literatura en las sociedades resacralizadas.

A su vez, resulta ineludible exponer otra transformación, que afectaría también al título del libro, si consideramos que su proyecto inicial formaba parte de esa «Serie» Teoría e historia de la producción ideológica, conformando su segundo volumen. Pues ese primer tomo –cuyo título inicial era: 1. Las primeras literaturas burguesas (s. XVI)– pasaría a denominarse definitivamente con el título general de la tetralogía proyectada, y su título se traslada, de este modo, a subtítulo[18]. Este objetivo se consigue mediante la eliminación, en su «Introducción» de 1990, de las líneas que señalamos en cursiva, que sí aparecen en la primera versión, de 1974:

… hemos concebido [una serie común de cuatro volúmenes que irán apareciendo progresivamente, conforme las necesidades editoriales lo vayan permitiendo. Esta serie llevará el título conjunto que el lector ha podido ya ver en la portada de] este libro: «Teoría e historia de la producción ideológica». […] A través, [pues, de estos cuatro volúmenes, que, por supuesto, podrán leerse independientemente,]…

En cuanto al «Prólogo», para este he rescatado y aunado dos prólogos que estaban dirigidos, en su intención y redacción, para otros libros del autor, pero que hasta ahora también han permanecido inéditos. Pienso que hay varias razones para esta decisión, que considero correcta: a) la constancia de que los «planteamientos» establecidos en este libro se unifican con los restantes de esta «Serie», con su lógica interna, con su conceptualización teórica o con su observación histórica; b) la historicidad que muestra la sucesión, en sus tres «fases» (segunda mitad de los años 70, finales de los 80 y primera mitad de los 90, del siglo XX), de la reescritura de este libro, se ajusta al esquema establecido para el primero de estos prólogos, «Waterloo, supongo (Algunas notas sobre la génesis de Teoría e historia)»: «O sea, lo que esquematizo a través de las luchas de los 70, la posmodernidad de los 80 y el sufrimiento del marxismo en los 90», y c) la propia llamada, en el interior del segundo de estos («La prosa de la vida»), informando que varias de sus páginas estaban dedicadas para abrirlo: «Todo lo que digo aquí respecto a Quevedo y luego respecto a Góngora es un resumen del prólogo a mi libro “La literatura en las sociedades sacralizadas”, de próxima aparición».

Para iniciar el libro he añadido una «Primera parte», que consta de dos artículos, de los que uno de ellos es inédito y el otro solo se ha publicado en un par de ocasiones. He considerado oportuno agruparlos en este apartado pues: a) complementan aspectos teóricos y lecturas de obras que solo quedan bosquejadas con posterioridad, y b) su redacción, en ambos casos, resulta muy similar en el tiempo con el resto del libro: entre los inicios del primer lustro de los 90 y mediados de la década siguiente.

Para el «texto» de La literatura en la sociedad (de)sacralizada –

partes Segunda a Tercera–, fijado para esta edición, he optado por utilizar el redactado en los «Proyectos Docentes», de 1989 (folios 297-571) y 1992 (folios 178-557), tras el estudio de las restantes copias –previas y posteriores–, por dos razones primordiales: por una parte, porque acopian todas las variantes de las transcripciones previas, y, en segundo lugar, porque la copia ulterior y última, de 2004, no añade cambios a estas y tampoco recoge los añadidos manuscritos que se encuentran en aquellas, lo que hace que resulten, en conclusión, las más fidedignas y completas. Para el «teatro» –parte Cuarta–, en cambio, para establecer su ordenación interna he seguido la copia mecanoescrita inicial, y para decidir el texto publicable han resultado imprescindibles varios ficheros informáticos muy posteriores, pues, aun siendo fragmentarios, recuperan las modificaciones previas y representan la versión más actualizada.

En ambos casos mi intervención se resume en tres procedimientos básicos: a) he corregido evidentes erratas; b) he integrado en el interior del texto, entre corchetes, líneas manuscritas que se encuentran en los márgenes o reverso de folios, de lo cual informo en nota al pie; y c) además he añadido o completado numerosas notas, de cuyo contenido informo en el apartado correspondiente de esta «Nota». En cuanto a los dos apartados, ya publicados con anterioridad, al comienzo de cada uno de ellos, también en nota al pie, advierto tanto de las copias existentes como del estado material de estas, y, brevemente, se informa de la versión utilizada para esta edición, que corresponde con la última –o única– publicada.

Dada la importancia de esos dos «Proyectos» citados (uno, de 1989, para la actividad «Literatura española»; y el otro, de 1992, para la actividad «Sociología de la Literatura»), utilizados para establecer gran parte del texto aquí editado, a continuación realizaré una breve descripción de sus «características» materiales y de escritura: constan de unos setecientos folios mecanografiados el primero, y unos mil folios el segundo. Están divididos en dos volúmenes (1989) y tres volúmenes (1992); y para su disposición (en «tres paradigmas básicos»: el feudal, el clásico o de transición y el moderno o burgués) Juan Carlos Rodríguez seguirá «tres criterios restrictivos» que componen los «límites» en que se mueve (según la «Introducción» de 1989, en folios 7-9):

A.– No elegir ninguna lección sobre temas que ya hubiera yo publicado anteriormente (hay alguna excepción que explicaré) …

B.– Establecer los géneros, los nombres y las épocas con el criterio más flexible que pudiera legitimar la realidad histórica de los hechos: esto es, huir en cierto modo de los esquemas muy prefijados. La realidad tiene la mala costumbre de filtrarse entre las rejillas de tales esquemas.

C.– Reducir la bibliografía exclusivamente al concepto general de cada época…

A estos criterios añade, a continuación, «dos matices más»:

1.– Salvo en dos casos (que explicaré) no he puesto a las lecciones elegidas notas «fuera» de texto …

2.– He reducido también al mínimo los planteamientos y la bibliografía sobre teoría literaria «in nuce».

Condiciones, o «límites», que darán lugar a varios cambios en el contenido de estos «Proyectos», pero no en su estructura: el primero, de 1989, comienza con una breve «Introducción», y el segundo, de 1992, en cambio, dada la actividad docente adscrita a «Sociología de la Literatura» se inicia con una Introducción más amplia («Hacia una Sociología de la Literatura») y finaliza con una «Bibliografía (mínima) sobre Sociología de la Literatura»; a continuación, en ambos Proyectos, formando el Primer Paradigma, se incluye «Aproximación a la Literatura Medieval Española (Imagen y Semejanza)»; para el Segundo Paradigma, en 1989, continúa con «La Literatura del Pobre» (en versión más breve respecto a la publicada posteriormente), folios que son ampliados, en 1992, con una redacción muy similar a la editada en libro, en 1994. En 1992 añade el capítulo «La Literatura en la Sociedad

(de)sacralizada», y, en los dos, se prolonga con el resto de apartados dedicados a Góngora y Quevedo; ya en el Tercer Paradigma, en 1989, se incluyen los capítulos: «La poesía en el tocador (Algunas notas sobre Meléndez Valdés y los códigos de la Ilustración)», «Clarín, la novela/cuento y el krausismo (A través de Su único hijo)» –que, en 1992, será sustituido por: «¿Es azul el color de Azul? (Algunas consideraciones sobre el modernismo hispánico)»– y, por último, «El Jarama: melodrama y objetivismo». Además, en los respectivos Proyectos, los tres «Paradigmas» y sus Lecciones se inician con un «Programa mínimo» y se cierran con una «Bibliografía básica».

Sin obviar que, en los dos «Proyectos», el autor informaba que una de las tres «lecciones» elegidas era el «Apartado 1-A» (La aparición del teatro y su desarrollo: de Lope a las alegorías cortesanas), junto al «1-B» (La aparición del cuerpo y las contradicciones poéticas entre Animismo y Organicismo: la contraposición Góngora y Quevedo), del «programa mínimo» para este paradigma, sin que el primero de ellos llegara a incluirse en ninguno, tanto en 1989 y 1992; y justificaba la inserción de esas «lecciones», en los siguientes términos: «pertenecen a un grupo de temas que me han preocupado de manera especial, y por ello les he dedicado años de trabajo. Siempre teniendo en cuenta […] que se trata de análisis de Sociología Poética, decíamos, «transversal». Nunca, pues, análisis concretos de Góngora, Quevedo o Lope, etc.».

Respecto a la «anotación» he seguido las indicaciones del autor, incluidas en los «añadidos» manuscritos –para esta materia– en el interior de esos «Proyectos», y además cinco folios, también manuscritos, en los que se detalla el trabajo pendiente en la anotación bibliográfica de las citas transcritas en el desarrollo del cuerpo principal del libro: La literatura en la sociedad (de)sacralizada. Pero, por otra parte, ya Juan Carlos Rodríguez, en su apunte de 1990 (en la «Posdata a la segunda edición», de Teoría e historia…), nos avisaba:

Los planteamientos teóricos elaborados a lo largo de este libro los he podido ir matizando o aguzando en otra serie de trabajos, pero una problemática conceptual, si es válida, no varía esencialmente

en su estructura de fondo.

Por eso no he encontrado motivos reales para variar tales planteamientos. Tampoco se ha publicado nada que me haya obligado realmente a modificarlos. […] Podría, eso sí, haber añadido cuestiones bibliográficas de repertorios textuales de fechas más recientes, etc., pero eso no hubiera cambiado nada la sustancia del libro.

De ahí que, salvo en algunas cuestiones tratadas o apuntadas en nota, muy concretas o no desarrolladas por Juan Carlos Rodríguez, apenas he ampliado las referencias de bibliografía secundaria, para ello remito al lector a los «repertorios» que menciono al término de esta nota. A su vez, y para conservar una mínima uniformidad en la anotación para el conjunto del libro también, en los dos capítulos publicados, he añadido nuevas notas, con su contenido entre corchetes, siguiendo idénticos criterios a los descritos en el siguiente párrafo.

De este modo el lector se encontrará con un «sistema» de notación que distingue tres tipos de notas, con la información y características siguientes: A) notas con número arábigo, que han sido redactadas por el autor (Juan Carlos Rodríguez); B) notas con número arábigo y texto entre corchetes, son notas añadidas para esta edición y que se circunscriben, fundamentalmente, a informar de la procedencia de las «citas» de los escritores nombrados o estudiados según las ediciones utilizadas por Juan Carlos Rodríguez (y que han sido completadas, en numerosos casos, con otras ediciones, anteriores o posteriores); otras incluyen referencias que explicitan y concretan alusiones, en el interior del texto, a investigaciones, obras, u otros autores; otras dirigen al lector a numerosas publicaciones del propio autor, básicamente porque en aquellas se desarrollan aspectos solo apuntados aquí, y otras, solo en cuestiones puntuales (Inquisición y «censura» en la obra de Góngora, Borges y Quevedo, Américo Castro, etc.), añaden referencias bibliográficas para ampliar lo argumentado en esas líneas; y para ello he utilizado, a modo de orientación, los criterios implícitos en la «Bibliografía básica sobre el barroquismo literario y el barroco español» incluida en los Proyectos ya señalados; y C)

notas con letra, que transcriben los apuntes manuscritos que Juan Carlos Rodríguez efectuó en el interior de las copias mecanoescritas, en papel, de sus «Proyectos Docentes» para la Cátedra en la Universidad de Granada, de los años 1989 y 1992, pero que –esos apuntes– fueron realizados años más tarde, en torno a 2003-2004, y en ellos incorpora correcciones, tachaduras, esquemas, dudas, preguntas, etcétera. Su procedencia se indica al comienzo de la nota al pie, informando del año de esos «Proyectos» y folio en que puede consultarse ese apunte, cuya copia se conserva en el «Archivo JCR».

Por otra parte, en la «biblioteca» de Juan Carlos Rodríguez se encuentran numerosas publicaciones referidas a estos escritores, a este periodo histórico (siglo XVII) y a sus problemáticas literarias/ ideológicas, todas ellas profusamente anotadas, subrayadas y comentadas en los márgenes de la página. Un breve e incompleto repaso a estas investigaciones nos lleva a nombres ya clásicos: Antonio Domínguez Ortiz, Fernando Lázaro Carreter, Antonio Carreira, Dámaso Alonso, Robert Jammes, Mercedes Blanco, Emilio Orozco Díaz, José Manuel Blecua, Maurice Molho, Joaquín Roses, John Beverley, Juan Manuel Rozas, Louis Althusser, etcétera, lo que constata ese permanente trabajo sobre las poéticas del XVII, sus problemas históricos y las teorías filosófico/literarias del momento. Además, el lector puede recurrir a otras ediciones de los autores estudiados, junto a las apuntadas en las notas, que en su práctica totalidad también se encuentran en esa biblioteca, como son, por ejemplo, las siguientes: Luis de Góngora, Romances, por Antonio Carreira[19], o Sonetos, por Biruté Ciplijauskaité[20]; u otros estudios[21], que, si bien en nada afectan a los análisis textuales e ideológicos que se establecen en este libro, pueden utilizarse para completar cuestiones ecdóticas, editoriales e históricas.

Para esto mismo, además de las referencias apuntadas (la consulta de su conjunto puede efectuarse, al final del libro, en el apartado «Bibliografía citada»), sería recomendable ampliarlas con la consulta de otras ediciones recientes, que no consignamos en las notas, relativas a los cinco autores más citados a lo largo de este libro, tales como: Francisco de Quevedo, Poesía Completa, El Parnaso español o parte de su Epistolario[22]; la última «panorámica» y catalogación (de 1612 a 1692) establecida sobre la «polémica» gongorina[23]; Baltasar Gracián, El Criticón[24], y Lope

de Vega[25]; o además mediante repertorios bibliográficos sobre Góngora[26], Quevedo[27], Gracián[28], o Calderón[29], para alcanzar una mínima guía, que se iría actualizando –en el día a día– con el manejo de algunas revistas (Edad de Oro; Criticón; La Perinola. Revista de Investigación Quevediana; Atalanta. Revista de las letras barrocas; Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry; Anuario Calderoniano; Arte Nuevo. Revista de Estudios Aureos; Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro; Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura, etcétera), y así disponer de una «aguja de navegar» en el profuso mar de publicaciones en que se ha convertido el mundo académico en torno a la producción literaria del siglo XVII; pero, en general, encuadradas en unas líneas de estudio delimitadas por el «cultismo» desaforado y el seco empirismo del dato; y faltas, de este modo, de un marco teórico y de un análisis histórico «de fondo» que despedace las «verdades evidentes»[30].

Y ya, para finalizar, una última consideración –y recomendación– según otro acertado y definitivo «apunte» de Juan Carlos Rodríguez, dado que este libro forma parte innegablemente de un conjunto mayor, como ya hemos destacado:

En realidad, todos estos planteamientos sobre Góngora y Quevedo ya están en la primera parte de mi libro Teoría e historia de la producción ideológica […] un texto del que, obviamente, son «hijos» tanto La literatura del pobre como La literatura en las sociedades sacralizadas.

Por lo que –en conclusión– su lectura resultará aún más «productiva» si se efectúa atendiendo a esta sucesión de publicaciones que superan las dos mil cien páginas (Las primeras literaturas burguesas (s. XVI), La literatura del pobre, La literatura en la sociedad (de)sacralizada (s. XVII), El escritor que compró su propio libro. Para leer «El Quijote», y aunadas por su base teórica: Para una teoría de la literatura. 40 años de historia), según su encadenamiento de análisis teóricos, literarios e históricos, con su entramado interno y por sus rupturas externas. Y también, y no

menos importante, valga esta edición de recuerdo y homenaje a su autor –y a su pensamiento–, dado que la composición de esta obra, por parte de Juan Carlos Rodríguez, ha significado «un largo adiós».

Para Mode, Ángeles y Juan Carlos

Cádiz/Granada, marzo de 2025

---

[1] Véase Juan Carlos Rodríguez, Para una teoría de la literatura. Introducción al pensamiento crítico contemporáneo, Granada, Secretariado de Publicaciones/Universidad de Granada, 1972, 29 pp. (Col. Tesis Doctorales, n.o 13); y ahora Juan Carlos Rodríguez, Para una teoría de la literatura (40 años de Historia), Madrid, Marcial Pons, 2015. «Noticias» de esta Tesis en: Miguel Ángel Blanco, «Juan Carlos Rodríguez doctorando “distinto” leerá mañana su Tesis [Entrevista]», Patria, 24 de noviembre de 1971, p. 10; «Nuevo doctor en Filosofía y Letras», Patria, 26 de noviembre de 1971, p. 8, y «Para una teoría de la literatura. Tesis doctoral de Juan Carlos Rodríguez Gómez», Patria, 12 de enero de 1973, p. 7.

[2] Véase Belén Juárez, Pedro Enríquez, «Juan Carlos Rodríguez: un filósofo actual», Ficciones, 4 (otoño-invierno 1998), pp. 37-44; reimp. en Juan Carlos Rodríguez, Pensar la literatura. Entrevistas y Bibliografía (1961-2016), Granada, ICILE/Los libros imposibles, 2016, pp. 53-71.

[3] Para estas «menciones», en el orden expuesto, veánse las siguientes publicaciones de Juan Carlos Rodríguez: Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas (s. XVI), Madrid, Akal, 1974, pp. 36, 107 y 321 (Madrid, Akal, 2017, 3.a ed., pp. 34, 95 y 299); La literatura del pobre, Granada, Comares, 1994, p. 310; «Ausiàs March o la anomalía salvaje», en VV.AA., Ausiàs March y la literatura de su época, Granada, Universidad de Granada, 2000, p. 140; La literatura del pobre, cit., 2001 (2.a ed.), p. 15, y «Sobre el utrum, el enganche y la mirada

alegórica en el pensamiento medieval (Carta/Respuesta a Malcolm K. Read)», Álabe, 9 (2014), p. 4.

[4] Juan Carlos Rodríguez aquí hace referencia a su publicación: «"Estado árbitro", "Escena árbitro" (Notas sobre el desarrollo del teatro desde el siglo XVIII a nuestros días)», en VV.AA., El teatro y su crítica. Reunión de Málaga de 1973, Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga, 1975, pp. 49-107; reimp. posteriormente, con variantes respecto a esta versión primera, en las tres ediciones (1984, 1994 y 2001) de su libro La norma literaria.

[5] Pero cfr. el texto inédito, también en el «Archivo JCR», titulado La literatura y sus «enemigos» (Cuatro notas críticas sobre cuatro falacias tradicionales), que ocupa 69 folios mecanografiados.

[6] Cfr. Miguel Ángel Garrido Gallardo, «35 años de la teoría de la literatura y de la crítica literaria en España (1940-1975)», en Evelyn Rugg y Alan M. Gordon (coords.), Actas del «Sexto Congreso Internacional de Hispanistas» (Toronto, 1977), University of Toronto, 1980, pp. 301-304.

[7] Veáse Gustavo Fabra Barreiro, «Historia y producción literaria. Un estudio de Juan Carlos Rodríguez», Informaciones de las Artes y las Letras, 366 (17 de julio de 1975), p. 3. Y cfr. Gustavo Fabra Barreiro, El discurso interrumpido, Madrid, Akal, 1977 (ed.: Mauro Armiño); y Carmen Martín Gaite, «Conversaciones con Gustavo Fabra», en La búsqueda de interlocutor, Madrid, Siruela, 2021, pp. 163-166, e idem, «Gustavo Fabra, a un año de distancia» (1976), en Tirando del hilo (artículos 1949-2000), Madrid, Siruela, 2010, pp. 69-70 (ed.: José Teruel).

[8] Veáse Alberto Cardín, «Restos franceses. Para una crítica del fetichismo literario», Revista de Literatura, 8-9 (verano 1976), pp. 48-49; [Alberto Cardín], «Ka-meh que en Su medita para salir del desierto», Diwan, 1 (enero 1978), pp. 101-103, y Alberto Cardín, Como si nada, Valencia, Pre-Textos, 1981. Cfr. Rodrigo López Martínez, «El vicio de criticar: teoría, crítica y polémica según Alberto Cardín», Kamchatka. Revista de análisis cultural, 16 (diciembre 2020), pp. 493-519. Y para Revista de Literatura (Universidad de Barcelona, 1974-1977, 11 números) véase Biel

Mesquida, «Cuando los mandarines de la cultura y sus compinches disparan a silenciar», El Viejo Topo, 4 (enero 1977), pp. 47-48.

[9] Juan Manuel Caamaño, The Literary Theory of Juan Carlos Rodríguez: Contemporary Spanish Cultural Critic, Lewiston-Nueva York, Edwin Mellen Press, 2008, 185 pp. «Prefacio» de Malcolm K. Read, pp. i-v (cfr. reseña de esta obra en: Francisco Javier López Martín, Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, 20/2 [otoño 2015], pp. 174-177).

[10] Aquí Juan Carlos Rodríguez confunde este libro (que aparece citado como ya publicado, por la editorial Akal, en 1974) con su tesis doctoral (que sí aparece citada: Para una teoría de la literatura, «en prensa»); véase Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 36, 59, 107 y 321 (2017, pp. 34, 53, 95 y 299).

[11] Para esta «aparición» de Góngora, o Quevedo, en el libro referido, véase Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., Góngora, en pp. 36-44, 94-95, 106-107, 122-123, 154, 228, 237-239, 253, 328 y 394-395 (2017, pp. 33-41, 83-84, 94-95, 111-112, 140, 209, 217-219, 232, 304 y 367-368); y Quevedo, en pp. 107, 193, 229-230 y 361 (2017, pp. 95, 177, 210-211 y 335-336). A las que se suma también la presencia de Calderón, en menor medida Lope de Vega, y el teatro del XVII, en ese mismo libro.

[12] Cfr. M. Peláez del Rosal y Carmen Pérez Almenara (eds.), El barroco en Andalucía, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1985, p. 55 (Universidad de Córdoba / III Curso de verano, Cabra).

[13] Juan Carlos Rodríguez, «Calderón era ateo», El Mundo. La Esfera, VII.250 (28 de enero de 1996), p. 15 (reseña de: Antonio Regalado, Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro, Barcelona, Destino, 1995, 2 vols.).

[14] Juan Carlos Rodríguez, «Sobre el mal uso de dos tópicos: barroco y luces para Carpentier», en Á. Salvador y Á. Esteban (eds.), Alejo Carpentier: un siglo entre luces, Madrid, Verbum, 2005, pp. 67-85.

[15] Juan Carlos Rodríguez, «Intentando leer el Caribe (Nostalgia histórica y naturaleza barroca en Alejo Carpentier)», Álabe, 3 (junio 2011), 23 pp.

[16] Juan Carlos Rodríguez, «La mirada distante: el nacimiento del teatro moderno», Edad de Oro, XVI (1997), pp. 277-295; reimp. en De qué hablamos cuando hablamos de literatura. Las formas del discurso, Granada, Comares, 2002, pp. 571-596.

[17] Véase Jorge González Pons, Ideología estética y hermenéutica: aproximación a la imagen sacralizada de la postguerra, Universidad de Sevilla/Facultad de Bellas Artes, 1997, 227 pp.; y Miguel García Rodríguez, Pervivencia del organicismo sacralizado en las ideas estéticas y literarias del siglo XVIII español: un ensayo de definición y una revisión histórica del «neoclasicismo», Universidad de Málaga/Facultad de Filosofía y Letras, 2016, 239 pp. Y además cfr. Miguel Avilés, Sueños ficticios y lucha ideológica en el Siglo de Oro, Madrid, Editora Nacional, 1980.

[18] Conviene también no olvidar que, en la primera edición de este libro (1974), en su página de créditos, además del ISBN para el «tomo I», se incluye el registro de ISBN para la «obra completa» (Serie de cuatro tomos): «84-7339-042-3».

[19] Luis de Góngora, Romances, Barcelona, Sirmio/Quaderns Crema, 1998, 4 vols. (ed. crítica: Antonio Carreira), y también Antonio Carreira, Nuevos poemas atribuidos a Góngora, Barcelona, Sirmio/Quaderns Crema, 1994.

[20] Luis de Góngora, Sonetos, Madison, Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1981. Ed. crítica: Biruté Ciplijauskaité (reimp. facsímil: Málaga, Junta de Andalucía/Consejería de Cultura, 2007).

[21] Carlos M. Gutiérrez, La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literarios y de poder, Indiana, Purdue University Press, 2005; Víctor Pueyo Zoco, Góngora. Hacia una poética histórica, Barcelona, Montesinos, 2013, y Pedro Ruiz Pérez, Historia de la literatura española. 3. El siglo del arte nuevo 1598-1691, Barcelona, Crítica, 2010.

[22] Cfr. Francisco de Quevedo, Poesía Completa, Madrid, Castalia,

2021, 2 vols. (ed.: Alfonso Rey y María José Alonso Veloso); El Parnaso español, Madrid, Real Academia Española/Espasa, 2020 (ed.: Ignacio Arellano), o Mercedes Sánchez Sánchez, Cartas de Francisco de Quevedo a Sancho de Sandoval (1635-1645), Barcelona, Calambur, 2009.

[23] Cfr. Mercedes Blanco y Aude Plagnard (eds.), El universo de una polémica. Góngora y la cultura española del siglo XVII, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2021.

[24] Cfr. Baltasar Gracián, El Criticón, Zaragoza, Institución Fernando el Católico/Diputación Provincial, 2016, 2 vols. (ed.: Luis Sánchez Laílla y José Enrique Laplana).

[25] Para Lope de Vega cfr. la edición de sus Comedias, tanto por la editorial Milenio y Universitat Autònoma de Barcelona, en los años 1997-2011, para sus «Partes» I-X, y la continuidad de estas, por la editorial Gredos, desde 2014.

[26] Véase Antonio Carreira, «Bibliografía gongorina», en Joaquín Roses (ed.), Góngora. La estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2012, pp. 249-321; Crystal Chemris, «Highlights and Issues of the New Wave of Góngora Studies», Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, 38/3 (primavera 2014), pp. 419-441; Cèlia Nadal y Amanda Pedraza, «Catálogo bibliográfico sobre Góngora 2000-2014», en Todo Góngora, Universitat Pompeu Fabra (https://arxiu-web.upf.edu/todogongora/poesia/index.html), o Juan Matas Caballero, «Bibliografía», en Luis de Góngora, Sonetos, Madrid, Cátedra, 2019, pp. 99-239.

[27] Véase Victoriano Roncero, «Bibliografía de la poesía de Quevedo (1997-2013)», La Perinola, 19 (2015), pp. 225-239, y Victoriano Roncero y J. Enrique Duarte (eds.), Quevedo y la crítica a finales del siglo XX (1975-2000), Pamplona, Eunsa, 2003, 2 vols.; Felipe B. Pedraza y Elena Marcello (eds.), Sobre Quevedo y su época. Actas de las Jornadas (1997-2004). Homenaje a Jesús Sepúlveda, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, y la «base» bibliográfica recopilada en digital (https://preserve.lib.unb.ca/quevedo/20241018144738/https://quevedo.lib.unb.ca/).

[28] Véase Aurora Egido y M.a Carmen Marín (coords.), Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas, Zaragoza, Gobierno de Aragón/Institución Fernando el Católico, 2001; Elena Cantarino, «Actualidad de Baltasar Gracián (Información y crítica bibliográfica)», Cuadernos salmantinos de filosofía, 18 (1991), pp. 273-287; Elena Cantarino y Emilio Blanco, «Balance general del IV Centenario de Baltasar Gracián», Mélanges de la Casa de Velázquez, 33.2 (2003), pp. 314-326, o el repertorio bibliográfico recogido, en la «Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes», por Elena Cantarino, Luis Sánchez Laílla y José Enrique Laplana (https://www.cervantesvirtual.com/portales/baltasar_gracian/).

[29] Véase José Alcalá Zamora y Ernest Belenguer (coords.), Calderón de la Barca y la España del Barroco, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2001, 2 vols. Y cfr., para Calderón de la Barca, la «edición completa» de sus Autos Sacramentales, desarrollada en la Universidad de Navarra, desde 1992, y la «edición completa» de sus Comedias por la editorial Iberoamericana/Vervuert, desde 1998.

[30] Pero véase, al fin, el recopilatorio de Amelia de Paz, Una idea de Góngora (Sevilla, Renacimiento, 2025), aunado con su anterior e ineludible: Todo es de oídas. El proceso a un inquisidor de Córdoba en 1597, Sevilla, Renacimiento, 2014.

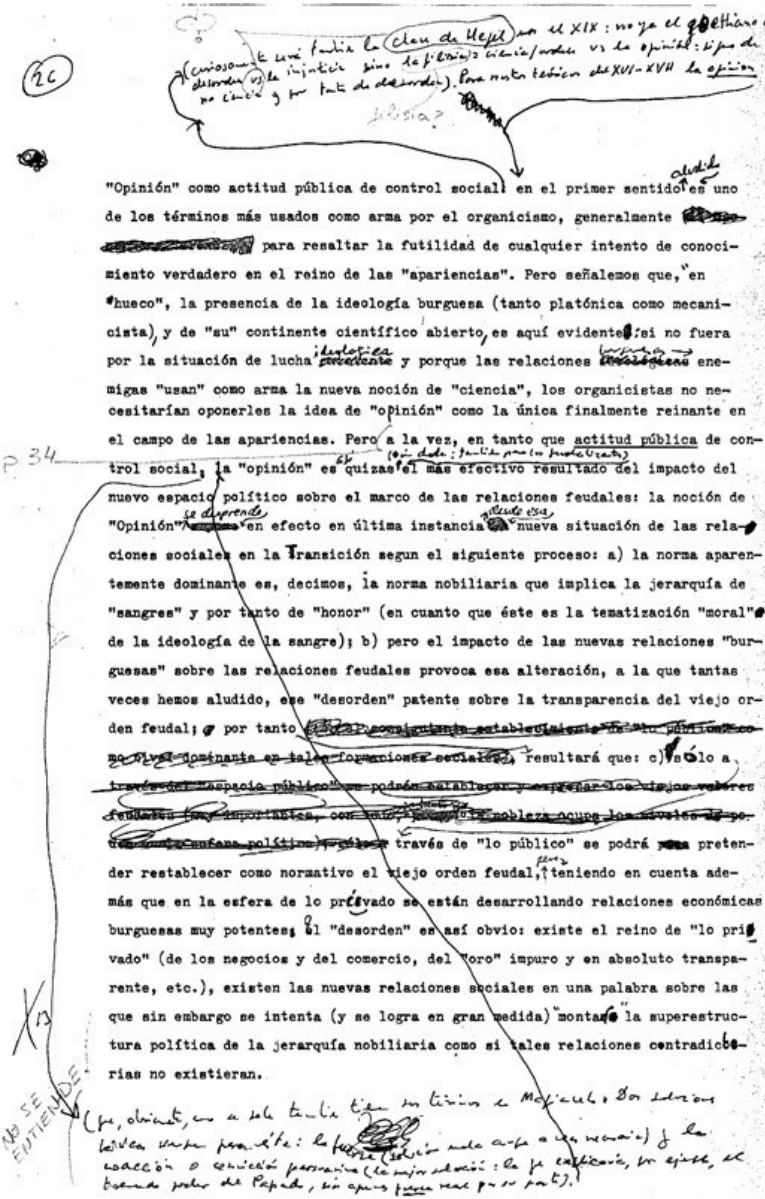
son los valores organicistas (la sangre, el honor) los que se tratan de imponer como normativos sobre el espacio público, en cuanto que es la nobleza la que de un modo u otro acaba por implantarse hegemónicamente sobre el poder político. Las transformaciones que la ideología organicista sufre al pasar a la Transición no dependen ~~sólo~~, en este sentido, del funcionamiento objetivo de lo político, sino igualmente de la lucha estricta de la nobleza por mantener su hegemonía en la Transición.

4.- Esta cuestión implica a su vez un planteamiento previo: como hemos comprobado largamente a través de las primeras literaturas burguesas en el siglo XVI y de la estructura de la literatura feudal propiamente dicha, resulta obvio que la producción de discursos no depende solo (dentro de cada matriz ideológica) de la previa existencia de un inconsciente (una "lógica interna" determinada en última instancia de la "discursividad" específica de cada matriz) sino que depende, a la vez, de la existencia paralela de la objetividad ideológica establecida. Objetividad representada por la existencia de una serie de "aparatos" (o "instituciones") que materializan y reproducen continuamente tal ideología (por ejemplo: los aparatos eclesiásticos, cortesanos y gremiales, la Inquisición, etc.) (Nota teniendo en cuenta siempre, como hoy es bien sabido, que tales "aparatos" si bien materializan y reproducen una estructura ideológica determinada, sin embargo no la producen: no es la "institución" eclesiástica, decimos, la que "produce" la religión protestante, sino al contrario, es la ideología nacida de unas relaciones sociales dadas la que acabará por segregar los propios aparatos que la materialicen y reproduzcan indefinidamente).

Solo así esta "objetividad" necesaria del nivel ideológico no se reduce solo a tales "aparatos" materiales, sino que implica también la existencia de una normativa legitimadora y claramente establecida por lo que hace a la validez y significación de cada discurso (o incluso por lo que hace a la cuestión de que en cada matriz aparezcan unos específicos tipos de discursos pero ~~nunca~~ otros, etc.). Así esta

Juan Carlos Rodríguez

Folio copia mecanografiada / años 70



"Opinión" como actitud pública de control social en el primer sentido es uno de los términos más usados como arma por el organicismo, generalmente [redacted] para resaltar la futilidad de cualquier intento de conocimiento verdadero en el reino de las "apariencias". Pero señalemos que, en "hueco", la presencia de la ideología burguesa (tanto platónica como mecanicista), y de "su" continente científico abierto, es aquí evidente: si no fuera por la situación de lucha [redacted] y porque las relaciones [redacted] enemigas "usan" como arma la nueva noción de "ciencia", los organicistas no necesitarían oponerles la idea de "opinión" como la única finalmente reinante en el campo de las apariencias. Pero a la vez, en tanto que actitud pública de control social, la "opinión" es quizas el más efectivo resultado del impacto del nuevo espacio político sobre el marco de las relaciones feudales: la noción de "Opinión" [redacted] en efecto en última instancia [redacted] nueva situación de las relaciones sociales en la Transición segun el siguiente proceso: a) la norma aparentemente dominante es, decimos, la norma nobiliaria que implica la jerarquía de "sangres" y por tanto de "honor" (en cuanto que éste es la tematización "moral" de la ideología de la sangre); b) pero el impacto de las nuevas relaciones "burguesas" sobre las relaciones feudales provoca esa alteración, a la que tantas veces hemos aludido, ese "desorden" patente sobre la transparencia del viejo orden feudal; por tanto [redacted] resultará que: c) sólo a través de "lo público" se podrá pretender restablecer como normativo el viejo orden feudal, teniendo en cuenta además que en la esfera de lo privado se están desarrollando relaciones económicas burguesas muy potentes; el "desorden" es así obvio: existe el reino de "lo privado" (de los negocios y del comercio, del "oro" impuro y en absoluto transparente, etc.), existen las nuevas relaciones sociales en una palabra sobre las que sin embargo se intenta (y se logra en gran medida) "montar" la superestructura política de la jerarquía nobiliaria como si tales relaciones contradictorias no existieran.

Juan Carlos Rodríguez

Folio copia mecanografiada / años 70

Sobre los autos sacramentales.-

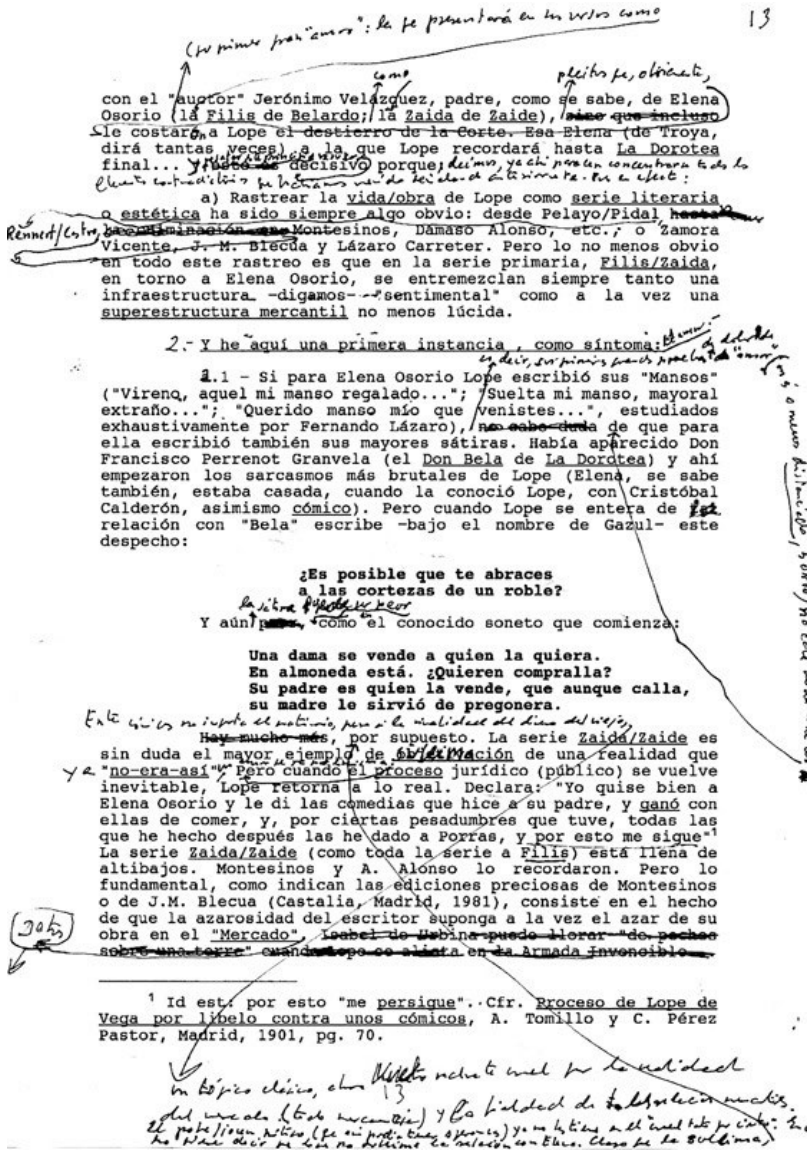
1.- Como se ha ... desde ...

Sobre los autos sacramentales, multiples histori-/
adores han analizado, desde Wardropper con "el teatro reli-/
gioso en España" (Arayo) hasta Domingo Induráin, que estu-/
dia los autos sacramentales en un prologo a la obra de Cal-/
deron "el gran teatro del mundo" (Retorno. Madrid).

El problema de los origenes del auto sacramental y
el análisis de su estructura es una cuestion dificil que dis-/
ta de estar resuelta. Podemos precisar una serie de puntos
fijos como los verdaderamente incontrovertibles a la hora de
analizar el auto. Primeramente sabemos por que nacen, el con-/
tivo no son màs que un reflejo de las tremendas luchas reli-/
giosas e ideologicas de este periodo, luchas en torno, basi-/
camente, a la TRANSUSTANCIACIÓN, en torno a las sustancias
y, por lo tanto, en torno a la cuestion de la Eucaristia. Sabe-/
mos que, ... al animismo religioso, tanto para la linea
màs o, menos ortodoxa, (que puede ir desde Erasmo a Fray Luis
de Leon) o, para la linea luterana o, reformista, en general,
podemos decir que para ellos, el problema de las sustancias
es un problema inaceptable ... Para el organicismo me-/
dieval, para la ideologia feudal propiamente dicha, las formas
sustanciales (las sustancias en cada cosa) era una realidad
plena, de tal manera que resultaba inconcebible el cambio
de una sustancia a otra. Para el organicismo feudal el cambio
solo podía venir del milagro (el milagro maximo; la encarna- /
ciòn de Cristo, es decir, el hecho de que la sustancia divina
se hubiera podido mezclar e intercambiar con la sustancia
humana corrupta y baja y, mucho màs, el que este milagro se
repitiese continuamente en las diversas representaciones de
la eucaristia. He aquí, pues, el unico milagro caso en que
el organicismo medieval admitia como posibilidad de interca-/
cambio y mezcla de sustancias distintas; La transustanciación
... Ahora bien, el ... animismo religioso

Juan Carlos Rodríguez

Folio copia mecanografiada / años 70



con el "autor" Jerónimo Velázquez, padre, como se sabe, de Elena Osorio (la Filis de Belardo; la Zaida de Zaide), hecho que incluso le costará a Lope el destierro de la Corte. Esa Elena (de Troya, dirá tantas veces) a la que Lope recordará hasta La Dorotea final... y [illegible] decisivo porque [illegible]

a) Rastrear la vida/obra de Lope como serie literaria o estética ha sido siempre algo obvio: desde Pelayo/Pidal hasta la determinación de Montesinos, Dámaso Alonso, etc.; o Zamora Vicente, J. M. Blecua y Lázaro Carreter. Pero lo no menos obvio en todo este rastreo es que en la serie primaria, Filis/Zaida, en torno a Elena Osorio, se entremezclan siempre tanto una infraestructura -digamos- "sentimental" como a la vez una superestructura mercantil no menos lúcida.

2.- Y he aquí una primera instancia, como síntoma:

2.1 - Si para Elena Osorio Lope escribió sus "Mansos" ("Virena, aquel mi manso regalado..."; "Suelta mi manso, mayoral extraño..."; "Querido manso mío que venistes..."; estudiados exhaustivamente por Fernando Lázaro), no cabe duda de que para ella escribió también sus mayores sátiras. Había aparecido Don Francisco Perrenot Granvela (el Don Bela de La Dorotea) y ahí empezaron los sarcasmos más brutales de Lope (Elena, se sabe también, estaba casada, cuando la conoció Lope, con Cristóbal Calderón, asimismo cómico). Pero cuando Lope se entera de la relación con "Bela" escribe -bajo el nombre de Gazul- este despecho:

¿Es posible que te abraces
a las cortezas de un roble?

Y aún [illegible] como el conocido soneto que comienza:

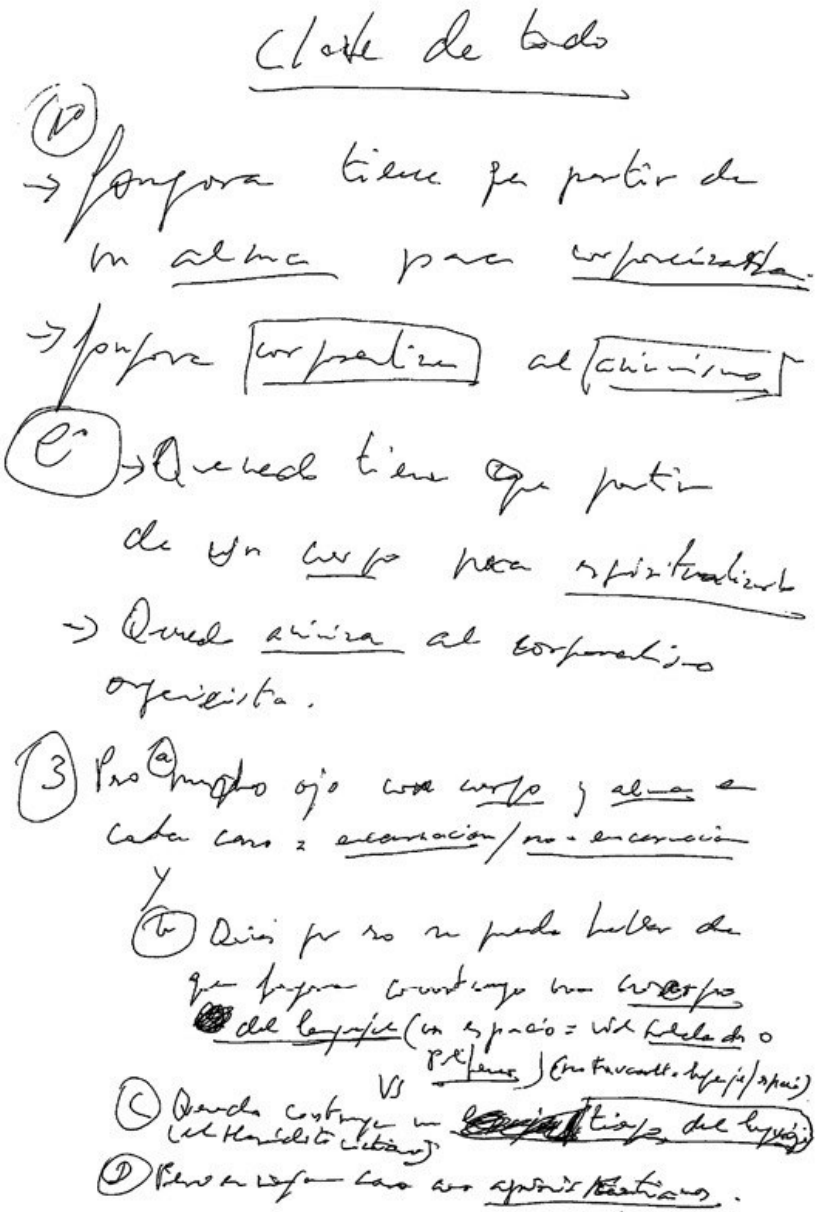
Una dama se vende a quien la quiera.
En almoneda está. ¿Quieren compralla?
Su padre es quien la vende, que aunque calla,
su madre le sirvió de pregonera.

Hay mucho más, por supuesto. La serie Zaida/Zaide es sin duda el mayor ejemplo de [illegible] de una realidad que "no-era-así". Pero cuando el proceso jurídico (público) se vuelve inevitable, Lope retorna a lo real. Declara: "Yo quise bien a Elena Osorio y le di las comedias que hice a su padre, y ganó con ellas de comer, y, por ciertas pesadumbres que tuve, todas las que he hecho después las he dado a Porras, y por esto me sigue"[1] La serie Zaida/Zaide (como toda la serie a Filis) está llena de altibajos. Montesinos y A. Alonso lo recordaron. Pero lo fundamental, como indican las ediciones preciosas de Montesinos o de J.M. Blecua (Castalia, Madrid, 1981), consiste en el hecho de que la azarosidad del escritor suponga a la vez el azar de su obra en el "Mercado", [illegible] en la Armada Invencible.

[1] Id est: por esto "me persigue". Cfr. Proceso de Lope de Vega por libelo contra unos cómicos, A. Tomillo y C. Pérez Pastor, Madrid, 1901, pg. 70.

Juan Carlos Rodríguez

Folio copia mecanografiada / años 90



PROYECTO DOCENTE 1989

Tomo II / Folio 1

Clave de todo

1.º)

→ Góngora tiene que partir de su *alma* para *corporeizarla*.

→ Góngora *corporaliza* al *animismo*.

2.º)

→ Quevedo tiene que partir de un *cuerpo* para *espiritualizarlo*

→ Quevedo *animiza* al corporalismo organicista.

3.º) Pero

a) mucho ojo como *cuerpo* y *alma* en cada caso: *encarnación / no-encarnación*

y

b) Quizás por eso se pueda hablar de que Góngora construye un *cuerpo del lenguaje* (un espacio: vid. *Soledades* o *Polifemo*) (no Foucault o lenguaje/espacio)

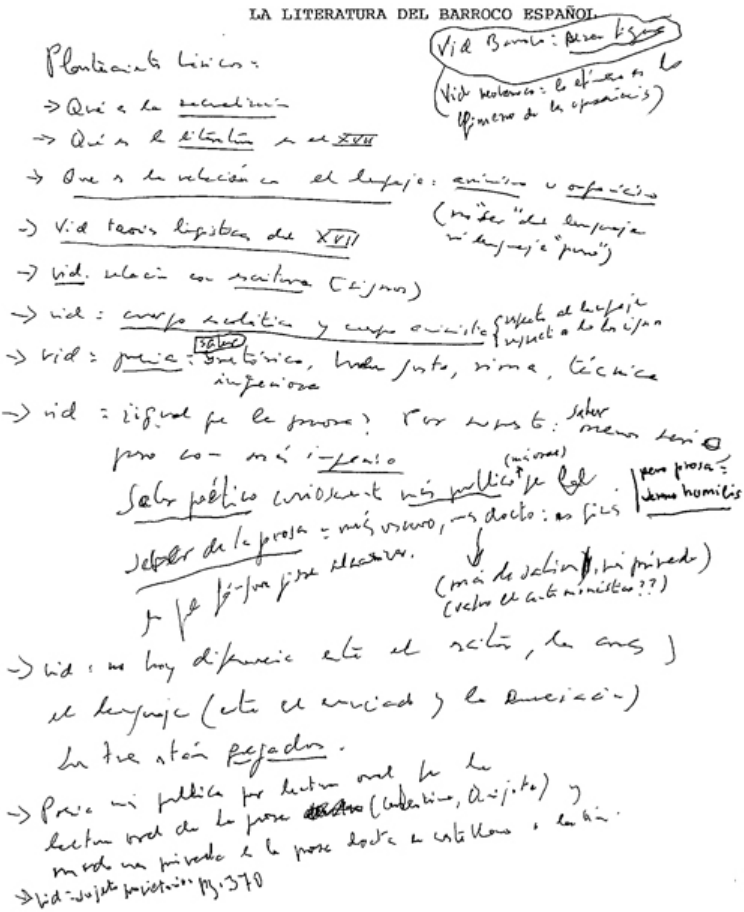
vs

c) Quevedo construye un *tiempo del lenguaje* (el Heráclito cristiano)

d) Pero en ningún caso como *aprioris kantianos*.

Segunda Parte

LA LITERATURA DEL BARROCO ESPAÑOL



Vid. Barroco: *Alzar figura*

Planteamientos básicos:

(Vid. neobarroco = lo efímero es lo efímero de las apariencias)

→ Qué es la *resacralización*
→ Qué es la *literatura* en el XVII
→ *Qué es la relación con el lenguaje: animismo* u *organicismo* (ni "ser" del lenguaje ni lenguaje "puro")
→ *vid. teorías lingüísticas del* XVII
→ *vid.* relación con *escritura* (signos)
→ vid. = *cuerpo escolástico y cuerpo animista* | respecto al lenguaje / respecto a lo los signos
→ vid. = *poesía* = saber retórico, hablar justo, rima, técnica ingeniosa
→ vid. = ¿igual que la prosa? Por supuesto, saber menos serio, pero con más *ingenio*.
Saber poético curiosamente más público (más oral) que el *saber de la prosa* = más oscuro, más docto: es quizá el que Góngora quiere alcanzar. | pero prosa = *sermo humilis*

↓

(más de sabios, más privado)
(salvo el canto monástico ??)

→ vid. = no hay diferencia entre el escritor, las cosas y el lenguaje (entre el enunciado y la enunciación). Los tres están *pegados*.

→ Poesía más pública por lectura oral que la lectura oral de la prosa (Celestina, Quijote) y mucho más privada es la prosa docta en castellano o latina.

→ vid. : sujeto propietario : pg. 370

Al: el erotismo animista (como el sexo medieval) no podían ser pecado. (X)
Pues en efecto:

La existencia de un orden aparencial "espiritua-

Así el erotismo animista (como el sexo medieval) no podían ser pecado. (X)
Pues en efecto:

2. La existencia de un orden aparencial "espiritualizado" (la música, ~~otro: pero no~~ el erotismo, pero no el sexo) era el núcleo para el animismo cristiano.

3. Quevedo intercala la proposición primera (o sea: la espiritualización erótica del animismo cristiano) en el horizonte del segundo (las apariencias ~~espiritualizadas~~ corporales, sexuales del ~~animismo cristiano~~ organicismo del XVII: ahí el sexo se ha convertido ya en la compañía maxima no sólo por su carácter diabólico sino por su carácter de trastrope familiar y corporal: las leyes naturales: la humanidad o el placer no engendrado.

4. Y en consecuencia: tal "intercalación" (1) solo es posible a condición de distorsionar tanto un animismo como el otro. (2) Por el peso del propio organicismo corporal. Quiero decir: por un lado ~~Es decir:~~ extrayendo del animismo laico (dejando de lado toda su lógica ~~interna) esa noción del amor~~ erotismo como eje de la vida, y aplicando tal noción (así extraída) sobre el funcionamiento interno del ~~animismo~~ ascetismo cristiano. Distorsionando pues a éste último (que no admitía sin más tal "erotismo") mediante el mismo procedimiento con que se había violentado a la lógica del animismo laico. Es decir: tanto el animismo laico como el animismo cristiano tienen que sufrir, a través de Quevedo, el especial impacto del horizonte organicista en que este autor se inscribe. Pero es por el diablo esta la ahí: el sexo se hace demoníaco no solo porque impide la espiritualización del corpo sino porque rompe el linaje y amenaza a la familia.

Así:

1. Hay que ver que Quevedo invierte el "reflejo" místico de San Juan, para Mientras ~~éste~~ San Juan de la Cruz considera que el amor divino puede representarse mediante los mismos gestos y las mismas palabras que actúan en el amor humano (que es "su" reflejo), Quevedo, practicando el camino inverso, considera que la verdad divina, su orden, solo es apreciable, solo es perceptible a través de su reflejo en el amor humano. Pero este erotismo humano está pegajoso: [illegible]

2. Es de este modo como "añade" (Quevedo) a Fray Luis lo que Fray Luis no tenía. O de otro modo: es así como Quevedo incorpora el animismo laico a la temática ~~cristiana~~ ascética: las apariencias son la clave, su erotismo es clave, hay que partir de ~~ellas~~ ahí: pero con el erotismo no basta. Hay que incluir el sexo: la realidad organicista del corpo.

3. Ahora bien:

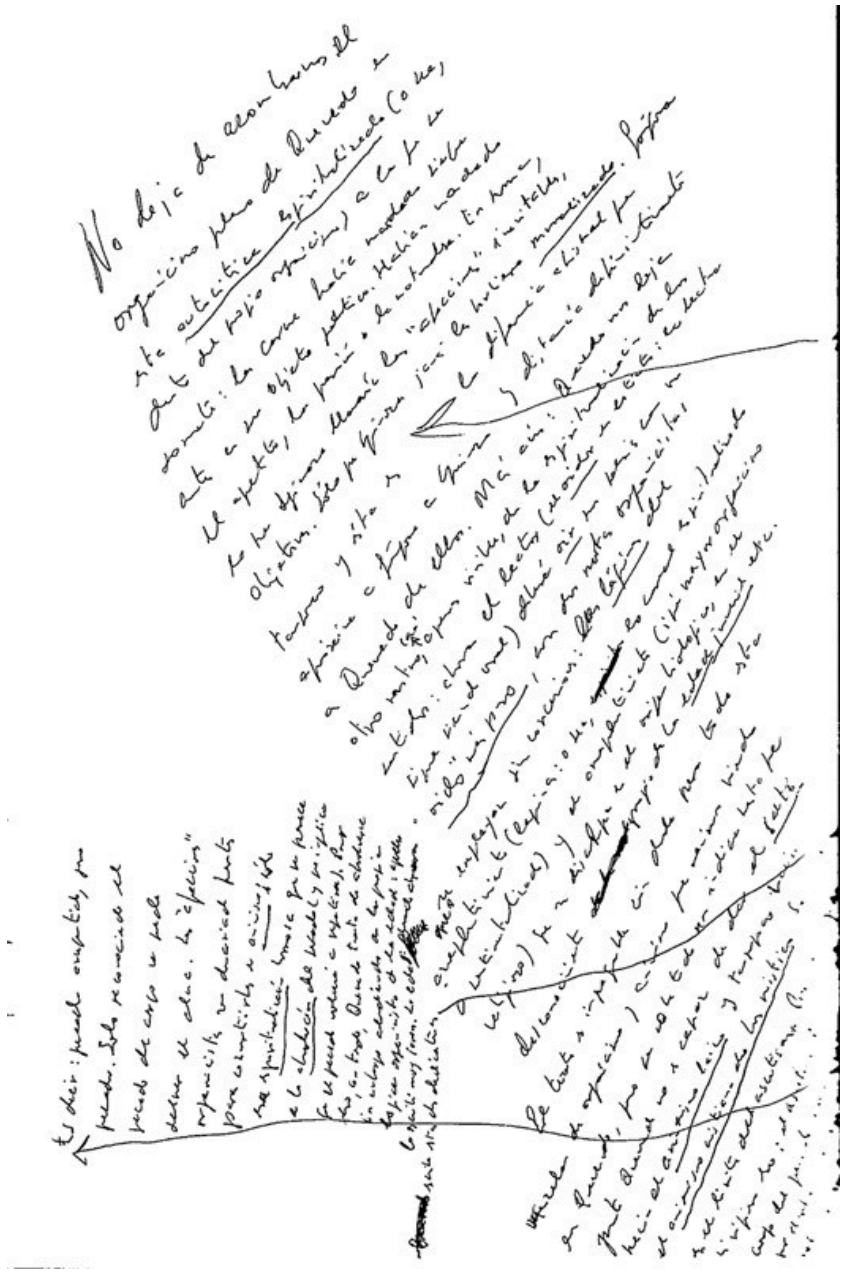
concretarlo en "ascetismo": el cuerpo siempre cuenta.

458

(X) Analizar la cuestión decisiva al respecto de pesar del linaje y [illegible] a la ~~[illegible]~~ familia y sus símbolos (en cuanto idolátricos?)

PROYECTO DOCENTE 1989

Tomo II / Folio 458



PROYECTO DOCENTE 1989

<u>Introducción</u>: ¿Cómo decir yo - yo hoy en el XVII?

(1) La (de)sacralización: la España del XVII (Europa/América)

(2) Y dijeron que <u>yo</u> lo dije

(3) La sentencia de los signos: la metáfora blanca (oscura) ~~[illegible]~~ de púrpura = la vida inocente, la [illegible] inocente.
- la metáfora oscura (blanca = el blanco de [illegible]) ~~[illegible]~~ de Quevedo

(4) Los signos textuales = la vida es sueño

Texto: decir la verdad con la mentira

Auto: ¿cómo decir la verdad con una mentira que es verdad?

(5) Metáforas: amo/esclavo
Señor/siervo = comienzo del Alexandre.
sujeto/sujeto

(6) Sacralización: la cuestión de las metáforas
la cuestión de los lugares
la cuestión de la imagen y semejanza
(por ej: Gonzalo de Berceo)

La clave = signo vs signatura
(Por ej. destierro del Cid: destierro del hombre) → todo se dice aquí: experiencia del yo, del del cuerpo, como experiencia de la [illegible] de [illegible]

(7) Sangre/[illegible]
Inspiración: alma/cuerpo

PROYECTO DOCENTE 1992

Tomo I / Folio 1

Introducción: ¿Cómo decir yo-yo soy en el XVII?

1) La (de)sacralización: la España del XVII (Europa/América)

2) Y *digamos* que *yo* lo digo

3) La escritura de los signos: la metáfora blanca (oscura) de Góngora:
la vida inmanente, lenguaje innato.
- La metáfora oscura (blanca: el blanco día)
de Quevedo.

4) Los signos teatrales: la vida es sueño

Teatro: decir la verdad con la mentira
Auto: ¿cómo decir la verdad con una mentira que es verdad?

5) Matrices: amo / esclavo
Señor / siervo : comienzo del Aleixandre.
Sujeto / sujeto.

6) Sacralización: La cuestión de las materias
La cuestión de las lenguas
La cuestión de la imagen y semejanza
(por ej: comienzo de Berceo)
La clave: signo vs signatura
(Por ej. destierro del Cid : destierro del hombre)

7) Góngora/Spinoza
Expresión : alma/cuerpo ⟶ todo radica aquí: expresión del yo, del discurso, como expresión de la potencia de la vida.

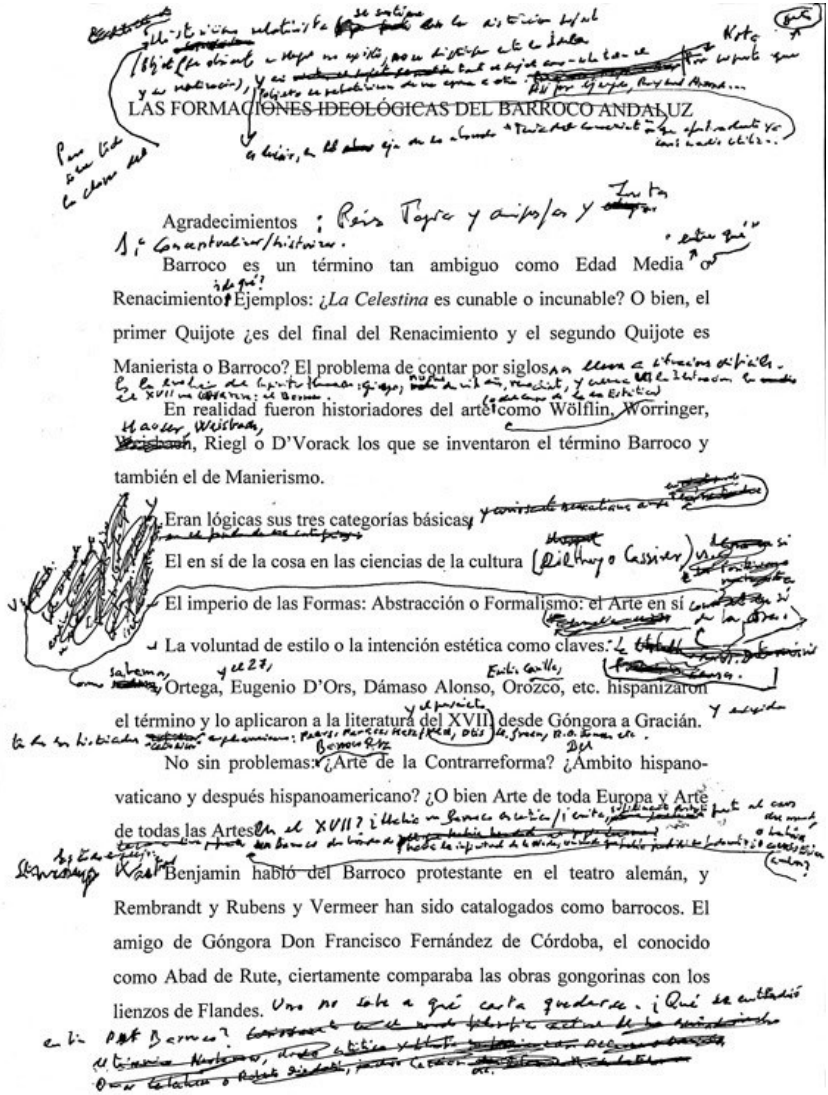
la y desplegándola, es lo que provoca la no menos ~~vaga~~ directa impresión de "sensualidad" a que aludíamos hace un instante.

Baste, en fin, un sólo verso para comprobar toda esta complejísima situación desde la que se segrega la práctica gongorina (y de nuevo Villamediana comprometido en el asunto). El verso es este: **"oro te muerden en su freno duro"**, y pertenece al terceto final del famoso soneto de 1621, dedicado al Correo Real. Los tercetos dicen así (según la edición de Millé):

> **Miembros apenas dió al soplo más puro**
> **del viento su fecunda madre bella,**
> **Iris, pompa del Betis, sus colores;**
> **que fuego él espirando, humo ella,**
> **oro te muerden en su freno duro**
> **oh esplendor generoso de "señores.**

Recordemos: el primer cuarteto ha hablado de las joyas (en concreto, los diamantes); el segundo cuarteto ha hablado de ~~las pinturas~~; los tercetos hablan de "caballos". ~~según Dámaso Alonso~~ el sentido se deriva de la correlación entre "caballos"/"viento"/"iris". Es decir: los caballos de Villamediana son veloces como el viento porque el viento (o el aire) ~~es~~ el macho que fecunda a la madre, la yegua. A la vez: por ser hijos del viento los caballos "son" viento; **"Miembros apenas dió ..."**, etc. Veloces como el viento, pero juntamente coloreados ~~como~~ el Iris, que les da su "luz" (añadida, digamos, ~~al~~ lo "airoso" o "veloz" ~~de lo primario~~: **"su fecunda madre bella"**). Luces veloces: he ahí una especial definición de los caballos. Estos (en tanto que enunciado aparencial) se ven de pronto sustraídos a "su" sustancia. Ninguna "sustancialidad" es posible, ninguna "forma sustancial" puede definir así a los caballos. No se les nombra nunca: sólo una forma ~~meramente~~ aparencial (algo inconcebible para el organicismo) puede hacerlo. El caballo "esencializado" en sus apariencias: velocidad y color. Teniendo en cuenta además que se trata de un "caballo" que (como enunciado poético) nos remite inmediatamente tanto a la luz y al color (al valor de plenitud aparencial) de las "pinturas" o los

Matizar = sustancia espinosista.
Apariencia = modos



LAS FORMACIONES IDEOLÓGICAS DEL BARROCO ANDALUZ

Agradecimientos

Barroco es un término tan ambiguo como Edad Media o Renacimiento. Ejemplos: ¿*La Celestina* es cunable o incunable? O bien, el primer Quijote ¿es del final del Renacimiento y el segundo Quijote es Manierista o Barroco? El problema de contar por siglos.

En realidad fueron historiadores del arte como Wölflin, Worringer, Riegl o D'Vorack los que se inventaron el término Barroco y también el de Manierismo.

Eran lógicas sus tres categorías básicas:

El en sí de la cosa en las ciencias de la cultura

El imperio de las Formas: Abstracción o Formalismo: el Arte en sí

La voluntad de estilo o la intención estética como claves.

Ortega, Eugenio D'Ors, Dámaso Alonso, Orozco, etc. hispanizaron el término y lo aplicaron a la literatura del XVII desde Góngora a Gracián.

No sin problemas: ¿Arte de la Contrarreforma? ¿Ámbito hispano-vaticano y después hispanoamericano? ¿O bien Arte de toda Europa y Arte de todas las Artes?

Benjamin habló del Barroco protestante en el teatro alemán, y Rembrandt y Rubens y Vermeer han sido catalogados como barrocos. El amigo de Góngora Don Francisco Fernández de Córdoba, el conocido como Abad de Rute, ciertamente comparaba las obras gongorinas con los lienzos de Flandes.

Juan Carlos Rodríguez

2005 / Folio 1

Prólogo

Juan Carlos Rodríguez

I. Waterloo, supongo (Algunas notas sobre la génesis de «Teoría e historia») [*]

Quisiera señalar ante todo que este libro fue escrito en medio del fragor de la batalla. Lo que más me gusta de él es que todavía se escuche entre sus líneas el ruido y el silencio de la lucha. Y no se trata en absoluto de retórica. La vieja y la nueva retórica la dejo para Paul de Man, Derrida y los deconstruccionistas. Pero me importa un bledo esa retórica, puesto que la deconstrucción ha sido solo un simulacro de soldados de plomo, de juguete. Y los términos simulacro y juguete les encantan por eso a los deconstruccionistas. Nuestra lucha fue mucho más dura. Calle a calle y arena a arena, como en Stalingrado o Normandía. Si no hubiéramos ganado esas batallas no estaríamos hablando aquí ahora. Este libro debería leerse, pues, a través de un modelo tan clásico como Del arte de la guerra de Maquiavelo. Debería añadir, por ello, que el libro se gestó en el interior de una larga guerra, que obviamente venía de atrás y que –sin apagarse nunca– ahora, en los 90, ha comenzado a renovar sus combates, aunque lógicamente desde otras posiciones.

Si contáramos por siglos, según la tradición de la historiografía burguesa del XVIII, podríamos decir que esta guerra habría durado aproximadamente desde 1850 (fecha de la primera expansión del Manifiesto de Marx y Engels) hasta 1950 (fecha de la primera expansión de todos los planteamientos de la «Guerra fría»). Si contáramos por décadas, como el latino Tito Livio –tan magistralmente comentado por el propio Maquiavelo–[1], tendríamos que precisar una cuestión obvia: el punto neurálgico de

la batalla se sitúa evidentemente entre los años 1968 y 1978. Hacia el 78, en efecto, la batalla parecía haber terminado porque la llamada Posmodernidad se presentaba como capaz de arrasarlo todo, especialmente su objetivo principal: acabar con cualquier intento de pensamiento marxista. Que el pensamiento marxista estaba vivo, sin embargo (y sobre todo «renovado»), comenzó a hacerse patente a lo largo de los 90.

Pues es evidente que, si Teoría e historia se publicó por primera vez en 1974, se volvió a editar en español en 1990, y ahora comienza su aventura americana, ello implica tres tipos de vida que en el fondo representan un buen síntoma acerca de lo que vengo diciendo en torno a las alternativas de nuestra peculiar batalla de Warterloo. O sea, lo que esquematizo a través de las luchas de los 70, la posmodernidad de los 80 y el sufrimiento del marxismo en los 90. Claro que hablo solo a nivel ideológico o de escritura, que el esquema es muy simple y que debería hacer análisis mucho más profundos en el nivel económico y político de la época, pero obviamente esas son cuestiones que no caben en estas breves notas.

Que la lucha fue muy dura resulta evidente, pero no más de lo que lo sigue siendo hoy. Quiero plantear una proposición básica: aunque parezca increíble, la pregunta que flotaba en medio de todo el fango de aquella época era sencillamente esta: ¿qué «pintábamos» muchos de los que nos considerábamos marxistas en medio de la guerra fría? Los presupuestos estaban claros. Por un lado no teníamos nada que ver con la URSS ni con el estalinismo, aquel horror de mediocridad burocrática y de vida plana, que sin embargo decía funcionar en nombre del marxismo (los textos oficiales de Moscú me producían asco porque resultaban ser el verdadero entierro del marxismo); por supuesto tampoco teníamos nada que ver con la imagen que nos ofrecía el espejo de la llamada seducción occidental, con sus libertades falseadas, con la explotación del tercer mundo (donde la descolonización había sido un desastre) y con un mercado único cuya platitud vital no era menos mediocre, sino incluso más violenta. La violencia basada en el consumismo y en la competencia cruel del beneficio bancario y cotidiano…

Solo que había matices. Si no nos gustaba la platitud del estalinismo, si no nos gustaba la competencia violenta del mercado

capitalista ¿dónde situar nuestra lucha? ¿Qué hacer? Evidentemente, en España, sí que teníamos un objetivo concreto y preciso: acabar con la dictadura franquista y conseguir una democracia profunda y real. Solo que carecíamos de tradición de marxismo teórico, aunque la lucha de los trabajadores y de los estudiantes hubiera sido siempre heroica. En la Europa occidental, incluida Gran Bretaña, sí existía esa tradición teórica, pero su reformismo laborista o socialdemócrata era muy débil. Quizás en USA también comenzaron a verse objetivos concretos y precisos: acabar con la guerra de Vietnam, la lucha por los derechos civiles, incluso los primeros atisbos de feminismo y de ecologismo. Las contradicciones afloraban por todas partes, pero ¿cómo pensarlas desde el marxismo?

En los 60-70 mucha gente lo intentó. Yo también intenté hacerlo a través del nuevo marxismo occidental: desde Lukács al italiano Della Volpe y su escuela, incluso a través de la Escuela de Frankfurt (con posturas tan dispares como las de Adorno y Marcuse). Resulta divertido pensar hoy que hasta el lema «Haz el amor y no la guerra» –tan marcusiano en el fondo– era ya un grito de guerra en sí mismo, solo que en realidad lo que ese marxismo ofrecía (aunque fuera riquísimo muchas veces) no era en el fondo más que una prolongación del «racionalismo burgués» del XVIII. En suma, la lucha del racionalismo frente al irracionalismo, que en la burguesía suponía la lucha de su razón frente a lo que ellos llamaban el irracionalismo religioso, un paradigma que se había trasladado al siglo XX en torno a dos coyunturas precisas: primero la lucha contra los nazis (cfr. el libro de Lukács: La destrucción de la razón)[2], y posteriormente frente al supuesto irracionalismo de cierto capitalismo salvaje que convendría modificar y rectificar. Sin duda este fue el origen del eurocomunismo, el último intento del marxismo occidental por establecerse. Pero tal planteamiento me resultaba en gran medida asfixiante. Quizás pudiera ser una estrategia política (los rojos no podían ser el diablo), solo que a nivel teórico esos presupuestos carecían de cualquier valor. Me explico enseguida: si el marxismo no era más que la prolongación del racionalismo burgués (digamos Ricardo o Smith, salvo que sin «anteojeras», digamos Kant o Locke, o un Hegel invertido), resultaba obvio que la función del marxismo consistía únicamente en «mejorar» a ese racionalismo burgués. ¿Mejorarlo para qué?

¿Cuál debía ser nuestra posición respecto a las burguesías dominantes? ¿Qué significaba mejorar su racionalismo o quitarles sus anteojeras? ¿Significaba ayudarles a que racionalizaran mejor su explotación, enseñarles a explotarnos mejor?

En una palabra: la imagen del marxismo como una prolongación mejorada del racionalismo burgués me parecía un teatro del absurdo, un esperando a Godot que me desesperaba. Entre otras cosas, porque yo, que vivía en el franquismo, nunca había entendido que el fascismo fuera irracional ni que el capitalismo salvaje fuera irracional. Tenían su lógica perfecta y su racionalidad perfecta.

De modo que cuando comencé en serio mis primeros trabajos de investigación yo también tenía una idea clara en la mente. Esta idea: no puede ser lo mismo pensar sin tener en cuenta la explotación (y esa era la clave del racionalismo burgués) que pensar teniendo en cuenta la explotación, o mejor, pensar desde la explotación (que era lo que yo consideraba la clave del pensamiento marxista). Y a partir de ahí el problema surgía irreversible. ¿Cómo pensar?, ¿cómo concebir el mundo y el discurso de otra manera?, y ¿cuál podría ser la epistemología de esa otra manera de pensar?

Evidentemente solo desde estos presupuestos latentes se puede comprender con rigor la sacudida que para mí y para tantos otros supuso el encuentro con los libros de Althusser. Especialmente Pour Marx y Lire Le Capital. El texto sobre Montesquieu[3] era anterior a estos, pero demasiado academicista en apariencia como para llamarnos entonces la atención (es sintomático: sin embargo, fue este el único texto althusseriano que tradujo el PC español). Hoy lo considero un texto magnífico, pero el verdadero terremoto se produjo con los otros dos libros citados. Y sin duda fue un síndrome bien significativo de la época. Que un filósofo que apenas tenía publicadas quinientas páginas sobre el marxismo (y además casi sin sistematizar) tuviera la tremenda influencia que tuvo. He aquí el síndrome y el síntoma de aquella coyuntura. Ya no se trataba de Sartre y del «compromiso moral» –lo cual se daba siempre por supuesto– sino que se trataba de ponerse a trabajar en serio sobre marxismo en tanto que práctica teórica. Y esto fue decisivo, aunque el cuchillo tenía dos filos. La sacudida que supuso Althusser no fue

siempre bien entendida. Quizá no se supo ver tanto la importancia de sus proposiciones teóricas como el hecho de que tuviéramos «hambre» de algún otro tipo de discursividad marxista en toda la Europa occidental. «No tuvimos maestros», decía Althusser en el prólogo de Pour Marx[4], refiriéndose a la gente de su generación de izquierdas. Lo curioso es que ese «prólogo» se convirtió casi en un manifiesto de lectura obligada para todos los jóvenes europeos que intentaban buscar otro camino. Sintomático también: solo fascinó el «prólogo»; el resto de los planteamientos nunca se profundizaron suficientemente. Como nosotros tampoco habíamos tenido maestros aquella declaración de Althusser fue la que verdaderamente sedujo. Como si encontráramos al profeta: y esto lo íbamos a pagar muy caro tanto Althusser como la joven izquierda de entonces. Pero de cualquier modo no cabe duda de que los textos de Althusser fueron como la lluvia en una tierra baldía. Evidentemente la clave (al menos para mí) era la idea de coupure, de ruptura. Marx no solo había tenido que romper con su origen burgués de clase, sino que había tenido que establecer una interminable serie de rupturas continuas con el horizonte ideológico de esa misma clase (que era en realidad el horizonte hegemónico de todo un sistema social) para poder establecer otras categorías, otra manera de ver y de escribir el mundo. Lo de menos era que Althusser hubiera tomado esa noción de coupure de Bachelard o de Canguilhem, lo de menos era la imagen de los «obstáculos epistemológicos», etc. Lo que importaba era, como digo, ese horizonte distinto que el marxismo había ofrecido siempre, pero que solo ahora parecía encontrar su verdadera legitimación discursiva. Esa otra manera de ver y de escribir el mundo. Tanto en el nivel político-jurídico, como en el nivel económico, como –¡y sobre todo!– en el nivel ideológico puramente dicho. Esto fue lo que significó de hecho la carga de profundidad inscrita en los planteamientos althusserianos. Esta bomba: la ruptura de Marx suponía que Marx también había establecido una «revolución teórica» en la práctica de los discursos, desde la filosofía a la poética, y, en general, en todo lo que se podía considerar como «materialismo histórico». Así, al menos, fue como yo leí a Althusser (aunque Althusser siguiera creyendo en la filosofía, solo que transformada, y aunque Althusser siguiera creyendo que la poética era una aparte de la estética: pero nuestras desavenencias vendrían después). De cualquier modo, Althusser fue el maestro que nos

abrió las puertas para poder empezar a leer y a escribir de otra manera. A partir de una ruptura con nuestro propio inconsciente y con el inconsciente ideológico establecido como hegemónico.

Evidentemente esa lluvia althusseriana tenía que sufrir una lluvia de ataques. Por parte del estalinismo, por parte de los grupos maoístas que habían surgido con el 68, por parte del marxismo racionalista de los italianos (que no querían romper con el racionalismo burgués: fue ahí donde se fermentó el «eurocomunismo»), incluso por parte de los historicistas de la New Left británica, desde Perry Anderson a Thompson. Italianos y británicos coincidían en llamar a Althusser «teoricista» y se asemejaban así en gran medida a los pocos filósofos marxistas españoles, quienes (haciendo de necesidad virtud) a través de Manuel Sacristán, como jefe supremo, establecieron una especie de neokantismo marxiano, en el que lo importante sería siempre la práctica (la praxis) y la teoría una mera cuestión especulativa en el fondo. Para mí el problema de lo que entonces se denominaba «práctica» o «praxis» (por utilizar el término de Gramsci) nunca había resultado ningún problema. Mi formación católica me había llevado al compromiso moral con los pobres, la convivencia con el hambre y la injusticia me habían llevado a ingresar muy pronto en el sindicato democrático de estudiantes e incluso a dar el salto a la militancia en el PC a finales de los años 60. La práctica opositora del PC contra el franquismo es incuestionable, era el único sitio donde estaban los trabajadores y los intelectuales, el único lugar donde uno podía encontrar su lucha. Eso estaba claro. Pero la burocracia estalinista de sus dirigentes y el racionalismo simplicísimo de sus teóricos nos desquiciaba a mucha gente. De modo que había algo que me resultaba increíble. Cómo se podía despreciar a Althusser, a su lluvia de mayo, si nuestra tierra era una tierra seca. Cómo se podía plantear el hecho de una práctica sin teoría, de una historia sin teoría, de una vida cotidiana sin otra perspectiva que la que el racionalismo burgués ofrecía. Una vez más el teatro del absurdo. No me extraña que Beckett tuviera tanto éxito.

El lector hallará, si es buen rastreador, las huellas de todas estas luchas interiores y exteriores, ya desde el mismo título del libro: «Teoría e historia». Significaba sencillamente lo que acabo de

indicar, un esfuerzo por señalar que, si no hay teoría sin práctica, lo que resultaba imposible es que hubiera una práctica sin teoría. Por eso Althusser habló de la práctica teórica y por eso yo hablé de la teoría histórica. Pues tenía que establecer también mi propia batalla contra mi inconsciente ideológico y vital. Y así reordené, reescribí, reinterpreté todo el trabajo acumulado para la redacción de mi tesis doctoral[5]. Quiero añadir solamente que se trata de un texto donde necesité replanteármelo todo: desde Kant y Hegel a los empiristas como Locke y Hume; sobre el positivismo del XIX y la fenomenología de los años 20, culminando en Heidegger. Arreglé mis cuentas con los marxismos ya citados, desde Lukács a Della Volpe. Y desde luego es un texto donde traté de establecer mis fronteras y mis límites respecto a la «nueva ola» que había estallado en el interior de las ciencias sociales y humanas, incluyendo la crítica literaria, la lingüística y el psicoanálisis.

II. La prosa de la vida [*]

Este libro trata de la radical historicidad de la literatura, o sea, de la radical historicidad de la vida.

Pues, en efecto, este libro surgió de una problemática teórica de fondo: cada modo de producción, cada sistema histórico, cada formación social necesita crear su propia concepción del tiempo y del espacio, es decir, necesita crear su propia concepción de la vida, su propio funcionamiento ideológico y material de lo que es la vida: desde las formas sexuales a las formas de producción y de dominio; desde las formas discursivas y de lenguaje en general a las formas institucionales y de «habitat»; desde el sentido de la muerte o la relación alma/cuerpo hasta los signos de conocimiento, etcétera.

Ello no implica, evidentemente, que la vida, su tiempo y su espacio, no hayan existido siempre ahí afuera, como la única realidad inevitable. Pero no me refiero ni a la biología ni a la física. Me refiero literalmente a la literatura como discurso histórico y a los objetos que construye (y que la construyen). Por ejemplo, la vida cotidiana. Y es evidente que la vida no existe si no existe como

histórica, del mismo modo que nosotros no existimos sino como efectos de la historia. El deseo sexual ha existido siempre, sin duda, pero el deseo sexual (y el amor y la amistad, etc.) tal como nosotros lo concebimos y lo practicamos solo existe desde que existe el mapa vital de nuestro sistema de vida, esto es, desde la emergencia del capitalismo entre los siglos XIV-XVI en lo que llamamos mundo occidental[6].

Ahora bien, cada modo de producción, cada sistema histórico, se rige por un mecanismo específico determinante. No por una geoestrategia económica abstracta, como suelen pensar los teóricos posmodernos, sino por una cuestión mucho más concreta. Esto es: el modo específico de establecer sus normas de explotación. Unas normas de explotación que no son posteriores al sistema, sino que constituyen su verdad misma, su funcionamiento mismo, su estructura de base. Una norma de explotación, en suma, que solo existe en la realidad concreta y horadada en cada día de vida: lo que llamamos las relaciones sociales cotidianas.

Y aquí fue donde surgió lo inesperado para este libro: la vida cotidiana, tal como la entendemos nosotros al menos, no aparecía por ninguna parte en los textos feudales. No era un objeto discursivo. Incluso me pregunto aún cuál sería el imaginario real que tenían los feudales acerca de lo que nosotros llamamos vida cotidiana, cómo el inconsciente servil construía lo real, cómo se vivía a través de tales rejillas serviles esa vida a la que consideraban como normal. La vida normal del servilismo, regida por las horas eclesiásticas y por el espacio agrario, nos resultaría casi inconcebible si el feudalismo no hubiera estirado tanto sus flecos en todos los sistemas agrarios europeos, y especialmente en España.

Pero este no es el problema que nos preocupa ahora. El problema es otro: que la vida cotidiana se construyera como objeto del discurso y que además se escribiera a través de su estatuto más miserable, la escritura de la pobreza, esto es lo asombroso. Pues esto significa que la vida cotidiana había aparecido y que la literatura había aparecido. Esto significa que las relaciones sociales burguesas del primer capitalismo habían aparecido. No dudo que pueda haber aquí connotaciones religiosas más o menos heterodoxas (desde el franciscanismo descalzo a los erasmistas o los iluminados) u

ortodoxas (los pobres cristianos, los hospitales, etc.). Pero lo importante es que han empezado ya, y de forma imparable, las formas de la «socialización laica» y desde este punto de vista laico/capitalista la pobreza es algo que estalla en las manos, hasta el punto de convertirse en eje nuclear de proposiciones discursivas impensables hasta entonces. Puesto que la pobreza tiene tres planteamientos claves: 1.o) la pobreza en general como riesgo económico de las sociedades europeas del XVI-XVII; 2.o) la pobreza particular como realidad efectiva de la explotación de clases; y 3.o) la pobreza como signo destellante de otras tres figuras que ahora cambian de sentido: el discurso narrativo en prosa vulgar; el discurso del cuerpo como pobre y –con ello– la narratividad del cuerpo social de los pobres; y finalmente, según decimos, la aparición de la vida cotidiana como prosa de la vida. Sé de sobra que esta imagen de la prosa de la vida me puede remitir a Hegel. Pero yo no hablo de degradación de nada, y además soy antihegeliano hasta los tuétanos (también podríamos hablar, aunque más ambiguamente, de la Prosa del Mundo, el título de un bellísimo libro de Merleau-Ponty[7], y tampoco soy ni fenomenólogo ni neokantiano). Cuando hablo de prosa de la vida no me refiero, pues, a una degradación de la vida idílica o epopéyica, sino a la aparición de la vida cotidiana como único objeto literario posible en las sociedades laicas a partir del XVI. El hallazgo de la prosa de la vida, es decir, del cuerpo y del alma libres, fue algo decisivo tanto para la narrativa como para la poesía a partir de Petrarca, y luego del petrarquismo europeo y español (lo que he llamado la aparición del Animismo).

Por supuesto que la confusa cuestión de las crisis sociales e históricas del XVI-XVII como resultado de la coexistencia entre feudalismo y capitalismo, en esa etapa de transición, ha preocupado ampliamente no solo a los historiadores especializados en temas hispánicos (desde Pierre Vilar a Domínguez Ortiz, Josep Fontana, John Elliott o Henry Kamen), sino igualmente a los historiadores de la escuela de los Annales y los historiadores anglosajones, tanto de Past and Present como de la New Left Review, desde Perry Anderson a Thompson o Eric Hobsbawm. Hoy lo hacen los miembros del Fernand Braudel Center, por ejemplo, Terence K. Hopkins, Immanuel Wallerstein y Giovanni Arrighi. No deja de ser sintomático, con todo, que Hobsbawm reivindique la importancia

de la explotación de la fuerza de trabajo en las crisis sociales del XVI-XVII[8]; mientras que Arrighi y sus compañeros se encargan sobre todo de evitar hablar de explotación y de poner en duda no solo la noción de Transición sino mucho más peliagudamente aún la noción de Valor en Marx. Ya he explicado en otra parte (como también lo hizo Althusser, utilizando incluso a Piero Sraffa) hasta qué punto ese capítulo primero de El Capital en torno al valor es absolutamente discutible[9]. El valor en sí mismo no existe. Ahora bien: lo significativo es que poner en cuestión la noción de valor se utilice ahora, de inmediato, para poner en cuestión la noción de plusvalor (o sea, la extracción de la plusvalía, en suma, la explotación cotidiana). También es evidente que la noción de Transición, entre feudalismo y capitalismo, se pone en duda porque parece que hoy ya no vale en tanto que ha desaparecido la posibilidad de transición del capitalismo al socialismo. No es extraño así, tampoco, que Arrighi nos hable de que la hegemonía británica consiguió una «democratización del capitalismo», para añadir a continuación que la hegemonía USA, a partir de la II Guerra Mundial, haya conseguido una «proletarización del capitalismo» (lo que puede traducirse como una solución de los problemas de los explotados a través del capitalismo). Claro que la traducción puede hacerse a la inversa: el capitalismo monopolista, unificado del mercado mundo, actual nos ha convertido a todos en proletarios, o en lo que Antonio Negri llama «trabajadores sociales». Y por una analogía inevitable –y en absoluto anacrónica– podríamos concluir que la pobreza es hoy mayor que nunca, incluso en el centro del Imperio, no solo respecto a los marginados del sistema, sino precisamente (y esto es lo grave) en el interior de los trabajadores constituyentes del sistema (una vez casi abolida ahí la división social del trabajo, y establecida la imposición de la extracción de la plusvalía relativa a través de la especialización del saber y del lenguaje informático y maquínico de los diversos tipos de «expertos»).

Pero hay más. Obviamente en los siglos XVI y XVII (incluso antes) la pobreza se vive, se piensa y se escribe de dos maneras, desde dos ópticas o dos inconscientes ideológicos (y libidinales) muy diferentes, aunque lógicamente entreverados entre sí: lo que he llamado organicismo feudalizante o sacralizado o nobiliario, por un lado; y por otro lado lo que he llamado animismo o lógica burguesa

del alma bella y del cuerpo bello y no corrompido (o sea, lo que con Descartes y Montaigne se establecerá ya definitivamente como «yo-soy libre» o sujeto burgués). Es aquí, pues, donde aparece (junto a la noción de alma bella y libre) la increíble noción de «cuerpo libre» –a partir sobre todo de La Celestina–, la auténtica prosa de la vida, partiendo de la base de que el cuerpo era lo más pobre, lo más terrestre y corrompido para la ideología feudal. Spinoza dirá que no hay ideas de la «mens» que no correspondan a afecciones del cuerpo, a impulsos (conatus) del cuerpo, y que por tanto todas las ideas son corporales. Para negar esta verdad del cuerpo Quevedo escribirá El Buscón, la Política de Dios y, sobre todo, su Defensa de Epicuro (ese texto magistral que he estudiado en otra parte). Esto es: si el cuerpo pide deleites, Quevedo dirá que en realidad se trata de deleites del alma. Pero con una contradicción insoportable: si el alma es la ministra del cuerpo, ¿los deleites del alma no serían también los deleites del cuerpo, o habría una ósmosis entre ellos? Este problema del deleite del alma y del cuerpo, y de la explotación del alma y el cuerpo, es lo que traté de plantear en La literatura del pobre, desde La Celestina, La lozana andaluza o El Lazarillo, hasta el Estebanillo González final. Pues no hay que olvidar que este libro, La literatura del pobre, también quiere fijarse en determinadas fechas. Aunque sea a saltos he tratado de contar lo que ocurrió desde la primera aparición de La Celestina en 1499 hasta la batalla de Nördlingen, la que narra Estebanillo, la última batalla ganada por los legendarios Tercios españoles. Tras la Paz de Westfalia (1648) y la Paz de los Pirineos (1659-1660) las cosas cambiaron radicalmente. Se acabó para siempre el discurso de la pobreza en la literatura española, en tanto que el discurso de la pobreza significaba (de un modo contradictorio y difuso, pero de un modo real) el discurso de la voluntad de vida. Se ha dicho (desde Valbuena a Orozco Díaz) que el discurso de Calderón escenifica «victoriosamente» la fe postridentina. Victoriosamente para la fe postridentina, sin duda, pero no para España, que quedó arrinconada por otra fe: la «ratio» capitalista del laicismo de Inglaterra, de Suecia, de Francia y no digamos de los USA. Y no hace falta recurrir a Max Weber para recordar todo esto.

O, dicho de otra manera: la prosa de la vida aparece a principios del XVI con toda la fuerza del deseo de una «nueva vida» y desaparece languideciendo lastimosamente en el último tercio del XVII. Pero la

presencia de esa prosa de la vida supuso un hecho histórico inigualable: había que aprender a vivir y había que aprender, en consecuencia, a construir la propia vida. Por mucho que le pesara al organicismo feudalizante para el que la vida era solo un breve paso hacia la muerte. Por mucho que le pesara a Quevedo, y aunque Quevedo tratase de reconvertir en «grotesca» hasta la imagen de la relación del Lazarillo con el Escudero. La aparición de la política también le pesa a Quevedo y por eso se convierte en un político organicista increíble y trata de reconciliar dos términos incompatibles: Política (laica) y Sacralización general (o sea, la Política de Dios). Igual sucede en el capítulo primero de la tercera parte de La vida del Buscón, respecto a las horas y los espacios de la vida cotidiana:

Entramos en la Corte a las diez de la mañana. Fuímonos a apear, de conformidad, en casa de los amigos de don Toribio. Llegó a la puerta. Llamó; abrióle una vejezuela muy pobremente abrigada, rostro cáscara de nuez, mordiscada de facciones, cargada de espaldas y de años. Preguntó por los amigos, y respondió, con un chillido crespo, que habían ido a buscar. Estuvimos solos hasta que dieron las doce, pasando el tiempo él en animarme a la profesión de la vida barata, y yo en atender a todo.

A las doce y media, entró por la puerta…[10]

¿Quién entró por la puerta?, ¿quién aparece? Evidentemente, la realidad de la vida, como el propio título del libro indica: «Vida» del Buscón. La prosa de la vida es quien entra por la puerta, aunque sea en la forma «grotesca» de «estantigua». Pero, como vemos, Quevedo tampoco puede ignorar aquí ese tiempo de horas laicas, ese espacio cotidiano de la casa (o de la calle) que lo rodeaba ya todo por todas partes. La ambigüedad y la contradicción entre alma/cuerpo bellos y libres y alma/cuerpo corrompidos y siervos estalla en cualquier esquina. Así, el mismo Quevedo lo señala a propósito de su verdad casi imposible: «Es lengua no solo diferente, sino extraña, la de la verdad: es amarga», dice Quevedo en su no menos extraña Defensa de Epicuro ya aludida. Y añade en una de

sus más famosas letrillas: «Pues amarga la verdad, / quiero echarla de la boca»[11] (también en el capítulo VI de la segunda parte de la Política de Dios el problema es la verdad, y en el capítulo V de la primera parte el problema es la pobreza)[12]. Hasta aquí todos fascinados, como fascinado se quedó Borges[13] ante el verso quevediano al duque de Osuna: «Y su epitafio la sangrienta luna»[14]. Pero es que Quevedo da un paso más en su letrilla amarga. Parafraseo: la pobreza ha engendrado libertad en mi pereza y por eso quiero que se sepa la verdad («Sépase, pues libertad / ha engendrado en mi pereza / la pobreza»)[15].

Repito que los términos son fantásticos. La pobreza engendra libertad, despierta la pereza, anima a hablar en esa lengua diferente y extraña (o sea, la que no se usa pero produce amargor dentro y fuera), la lengua de la verdad. Y podríamos añadir los no menos famosos versos: «No he de callar, por más que con el dedo, / […] silencio avises, o amenaces miedo…»[16]. Y así podríamos seguir hasta el infinito, convirtiendo a Quevedo en un mártir de la verdad, casi un precursor calcado en la defensa de la verdad por la parábola de Antonio Machado acerca de Agamenón y su porquero. Solo que aquí empezarían los matices. Recordemos lo que suele olvidarse en el texto de Machado: «La verdad es la verdad, dígala Agamenón o su porquero». Pero es el porquero el que inesperadamente rasga toda el aura. Al porquero le basta con decir: «No estoy de acuerdo». Algo de una significatividad indiscutible: en las relaciones sociales hay siempre al menos dos verdades, la de los de arriba y la de los de abajo. Y, en efecto, la verdad de Quevedo es la de un organicista feudalizante que todavía considera la pobreza como una virtud cristiana, no como una realidad atroz, sino como un valor moral frente al nuevo orden regido por las relaciones mercantiles, por el dinero y la riqueza. Y así lo confirma la tercera estrofa de la letrilla amarga aludida: «¿Quién, careciendo de ley, / merece nombre de santa? / ¿Quién con la humildad levanta / a los cielos la cabeza? / La pobreza». Y de ahí su desprecio a los pobres reales y no morales, los pobres convertidos en pícaros y no en ascetas. Ya desde El Buscón, insisto, pero de nuevo en sus letrillas: «Pícaros hay con ventura / de los que conozco yo, / y pícaros hay que no»[17].

A veces Quevedo cansa. No porque no procurara decir siempre la verdad, sino por la verdad (o las verdades) que lo atravesaban y

que, consciente o inconscientemente, le amargaban tanto que tenía que soltarlas: su mundo nobiliario se estaba derrumbando y había que apuntalarlo como fuera. Aunque las contradicciones le aflorasen por todas partes. Por supuesto en El Buscón, en la Política de Dios, en el Epicuro y en otros muchos más textos. Pero fijémonos ahora solo en el inicio de esta letrilla amarga: si la pobreza engendra libertad es porque la libertad y la pobreza andan juntas. La pobreza cristiana tenía indudablemente un origen medieval, pero ahora había adquirido un nuevo rostro, era otra cosa. Era la realidad brutal de las ciudades, del primer mundo capitalista, de los primeros Estados modernos. Por eso la pobreza podía engendrar libertad. Porque la libertad del mercado había engendrado la pobreza. Sin quererlo, sin decirlo, Quevedo nos está diciendo «otra» verdad. Si de letrillas famosas hablamos nos bastará con comparar la relación verdad/mentira en Góngora con el Poderoso caballero de Quevedo. Y pongo ejemplos asequibles a todos, porque Dios nos libre de prólogos eruditos. Quizás haya alguien que aún recuerde que el quevediano «Poderoso caballero es Don Dinero» fue musicado por Paco Ibáñez en los años 70 y entonces parecía una canción «progresista», mientras que en su coyuntura histórica concreta del XVII suponía sencillamente una declaración, digamos, «reaccionaria» hasta los tuétanos[18]. Ya desde el título mismo. En un mundo «teóricamente» regido por los valores de la nobleza, el noble con más poder, el caballero más poderoso es Don Dinero. Esta trastocación de valores es lo insoportable para Quevedo. Lo cual no quiere decir que no sepa ver las realidades objetivas: el dinero entierra al pobre y hace propio al forastero, hace que el forastero desaparezca. Y la figura del forastero es crucial en un mundo de Ciudades y Estados recién nacidos y ya plenamente reglamentados: cada ciudad tiene sus pobres, etc. Góngora, por su parte, describe el dinero, no lo ataca. O mejor, describe el desorden de las nuevas relaciones sociales cuyo símbolo máximo es el dinero[19]. La calidad de la sangre ha desaparecido e incluso el nuevo invento del mercado (o sea, el amor entre sujetos libres)[20] es simplemente mercancía o mentira en sí mismo: «Dineros son calidad, / ¡verdad! / Más ama quien más suspira, / ¡mentira!»[21]. Para Quevedo, por el contrario, lo malo del dinero es (así en la letrilla de la verdad amarga) su valor de trastrueque social, incluida fantásticamente la realidad del deseo: «¿Quién podrá cuanto el deseo, / aunque imposible, conciba? / ¿Y quién lo de abajo arriba / vuelve en el

mundo ligero? / El dinero». Que lo de abajo se trastrueque en lo de arriba, simplemente por el valor del dinero, ahí es adonde a Quevedo le duele, porque eso le rompe toda su concepción del mundo, todo su inconsciente organicista[22]. Para Góngora, en cambio, la sátira sobre el nuevo tipo de relaciones sociales se basa, como decimos, en la mera relación verdad/mentira y en su mera descripción a través del topoi amor (verdad) versus dinero (mentira). Un topoi, por cierto, ya inevitablemente burgués. Pero fijémonos, sobre todo, en la diferencia asombrosa que existe en el tratamiento que Quevedo y Góngora hacen respecto a otro tópico tan característico de la época como el de la relación pobreza/herejía. Partiendo de la base de que Quevedo y Góngora son siempre «amorales» y siempre «duros». Diríamos hoy, dos modos de ser «scarface» (no olvidemos que estamos hablando del comienzo de la política y de la desacralización, una historia maquiaveliana y antimaquiaveliana: o sea, de dureza pura y literal, la que solo supo transcribir Shakespeare. Por eso, para Quevedo, Maquiavelo es Lucifer y el Diablo el creador de la Razón de Estado). Pues bien: resulta sintomático que Quevedo (como acabamos de insinuar) se «ablande» siempre cuando habla de la pobreza. Fijémonos en la penúltima estrofa de la letrilla amarga: «¿Quién procura que se aleje / del suelo la gloria vana?» (este Quevedo cicateramente blando es el que asquea). Para añadir enseguida: «¿Quién, siendo toda cristiana, / tiene la cara de hereje?» (aquí la moralina se desborda: en efecto, la pobreza no es solo una virtud cristiana, sino incluso un voto de las nuevas órdenes religiosas, pero socialmente está «mal vista», tiene cara de hereje). Para concluir de la manera más gloriosamente compasiva: «¿Quién hace que al hombre aqueje / el desprecio y la tristeza? / La pobreza». Quevedo reconoce que la pobreza es triste y que incluso acarrea desprecio, pero, repito, su ámbito enunciativo se circunscribe gelatinosamente al horizonte de la caridad y la compasión. Me restalla algo por dentro cuando veo a un Quevedo con moraleja compasiva, como me duele ver al último Domínguez Ortiz, el gran maestro, diciendo en un artículo sobre la época del Quijote, que sí, que en aquella época es verdad que había pobres, pero que los nobles y los ricos eran muy compasivos. Lo que es perfectamente disculpable en Domínguez, resulta intolerable en Quevedo. Es como si el Clint Eastwood de Sergio Leone se vendiera «por un puñado de dólares» y no supiera que la pobreza sí que tiene un precio. El Quevedo blando es el que más asquea. Por eso resulta

un alivio encontrar al Góngora siempre «duro», lejos de cualquier moralina o alabanza de virtudes, y tratando a la pobreza en su realidad misma, en su crueldad total. Así, repito, la elaboración tan distinta que hace Góngora del topoi pobreza/herejía (un topoi que indica de nuevo no solo que el límite del discurso era siempre religioso en la época, sino además que ese lenguaje religioso estaba impregnado ya del inevitable nuevo «economicismo» burgués). Recordemos la estrofa cinco de Dineros son calidad: «No hay persona que hablar deje / al necesitado en plaza; / todo el mundo le es mordaza / aunque él por señas se queje; / que tiene cara de hereje / y aun fe la necesidad: / ¡verdad!». Curiosamente: si Quevedo nos ha hablado de lo nuevo (la política, el cuerpo, el yo) con un lenguaje que pretende ser viejo (sacralizado), Góngora nos habla de lo relativamente viejo (la Inquisición, etc.) desde un lenguaje nuevo: el reconocimiento de la pobreza y de la necesidad de hablar, de decir yo, aunque sea en su silencio forzado. Pues está claro: la necesidad, la pobreza, no solo es silenciada o amordazada como un blasfemo o un hereje, sino que se la repele o se la rechaza porque de hecho es una herejía, se la considera como signo de herejía, carece de voz… Y lo que es más grandioso: ella misma, la miseria, se considera a sí misma como herejía, tiene fe de hereje (confieso que es la primera vez que lo leo en nuestra historia literaria). Quevedo execra contra los banqueros genoveses (como luego execrará contra los banqueros judíos portugueses), pero conoce bien el mecanismo del proceso. El oro: «Nace en las Indias honrado, / donde el mundo le acompaña; / viene a morir en España, / y es en Génova enterrado»[23]. Góngora arremete contra el Estado que controla tal proceso mercantil: «esto es la corte. ¡Buena pro les haga!»[24]. Pero lo importante es lo que nos había dicho antes: que el necesitado necesitaba hablar, aun por señas.

Esas señas son las que he procurado rastrear en este libro: por qué apareció y cómo se desarrolló la «literatura del pobre». El proceso global es simple y Marx lo señalaba en El Capital casi con los mismos términos «indios y genoveses» de Quevedo. Dice Marx: «El comercio y el mercado mundiales inauguran en el siglo XVI la biografía moderna del capital [en suma, la aparición del capitalismo, JCR]»[25]. Se trata de los procesos de acumulación del capital que conllevan los procesos de construcción del Estado, de organización de la guerra y de las nuevas relaciones de explotación

que se simbolizarán bajo el signo del dinero, es decir, de la riqueza y de la pobreza. Y por supuesto que para que ese sistema se desarrollara hicieron falta, como también señala Marx: «el heroísmo, la abnegación, el terror, la guerra civil y las batallas de los pueblos…»[26], incluida la aparición de un nuevo horizonte discursivo desde donde se desgajan los textos que venimos llamando «la literatura del pobre». Insisto en que aquí se trata única y exclusivamente de hablar de ese nuevo horizonte discursivo y de sus contradicciones literarias. Es decir, de cómo y por qué se produjo ese discurso, desde la Celestina al Estebanillo. Se trata, pues, de hablar de la producción literaria y no solo (como cierta crítica posmoderna nos tiene acostumbrados) de hablar casi en exclusiva de la «de-construcción» o circulación de los discursos. Bien es cierto que, como ha señalado recientemente Antonio Negri, hoy producción y circulación parecen indiscernibles[27]. Pero solo lo parecen en tanto que la circulación se ha convertido también en producción. Esto sería muy largo de matizar y de explicar, pero la enunciación de Negri, aunque sea verdad en el fondo, puede resultar una trampa si se la toma de modo literal. Hay que tomarla con pinzas. De nuevo, y en contra de mi costumbre, me remitiré a una conceptualización perfecta de Marx en el primer volumen de El Capital cuando nos señalaba la necesidad de: «Abandonamos, por tanto, esa ruidosa esfera [de la circulación] instalada en la superficie y accesible a todos los ojos, para dirigirnos, junto al poseedor de dinero y al poseedor de fuerza de trabajo, siguiéndoles los pasos, hacia la oculta sede de la producción en cuyo dintel se lee: “Prohibida la entrada salvo por negocios”»[28].

Pues bien, nosotros podríamos decir algo muy similar: prohibido el paso, excepto para la literatura.

---

[*] Texto inédito, procedente del «Archivo JCR» y fechado «12 octubre 1999», que ocupa siete folios en formato Word y destinado para «prologar» la traducción al inglés de su libro Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas (1974): Juan Carlos Rodríguez, Theory and History of Ideological Production. The First Bourgeois Literatures (the 16th Century), Newark, University Delaware Press, 2002 (trad. y Prefacio: Malcolm

K. Read, pp. 3-4). Definitivamente, el texto publicado fue otro, muy distinto a este en su redacción, como puede comprobarse al contrastarlo con sus dos versiones publicadas: en la inglesa («Author's preface to the English translation», pp. 12-16, y fechado en «octubre de 2001») y en la española, «Historicidad (2)», en De qué hablamos cuando hablamos de literatura, Granada, Comares, 2002, pp. 38-45 («quisiera reproducir aquí algunas líneas extraídas del prefacio que he escrito para la versión en inglés de mi libro Teoría e historia de la producción ideológica»).

[1] [Véase Nicolás Maquiavelo, Del arte de la guerra, Madrid, Tecnos 1988, y Discursos sobre la primera década de Tito Livio, Madrid, Alianza Editorial, 1987, y también: Madrid, Akal, 2016].

[2] [Georg Lukács, El asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler, Barcelona-México, Grijalbo, 1968 (trad.: Wenceslao Roces)].

[3] [Véase Louis Althusser, Montesquieu. La politique et l'histoire, París, PUF, 1959 (ed. cast.: Montesquieu, la política y la historia, Madrid, Ciencia Nueva, 1968. Trad.: M.a Esther Benítez. Nueva ed.: Barcelona, Ariel, 1974)].

[4] [Véase Louis Althusser, «Préface. Aujourd'hui», en Pour Marx, París, François Maspero, 1965, pp. 9-32 (ed. cast.: «Prefacio: hoy», en La revolución teórica de Marx, México, Siglo XXI, 1968, pp. 13-30. Trad.: Marta Harnecker)].

[5] [Véase, ahora, Juan Carlos Rodríguez, Para una teoría de la literatura (40 años de Historia), Madrid, Marcial Pons, 2015].

[*] Texto inédito, procedente del «Archivo JCR» y fechado «16 enero 2000», que ocupa veinte folios en formato Word y que estaba destinado, tal como establecía su subtítulo –«(Prólogo a la 2.a edición)»–, para la nueva aparición de La literatura del pobre, segunda edición corregida y aumentada (Granada, Comares, 2001); pero salvo las líneas de los agradecimientos, y con variantes, el resto quedó sin publicar. Editamos aquí su primer apartado (folios 1 a 14), pues los siguientes (15 a 20) contienen los agradecimientos y líneas exclusivamente dedicadas al libro La literatura del pobre. Además, en este mismo «Archivo», se encuentran otras tres copias

mecanografiadas, en papel, con pequeños añadidos y correcciones manuscritas en tanto que corresponden a versiones previas.

[6] Para la complejidad de las relaciones entre inconsciente ideológico e inconsciente libidinal, véase mi libro: Freud, la literatura, la escritura (en prensa). [Véase, ahora, Juan Carlos Rodríguez, Freud: la escritura, la literatura (inconsciente ideológico e inconsciente libidinal), Madrid, Akal, 2022 (Estudio preliminar: José L. Moreno Pestaña / Edición y Nota: Juan A. Hernández García)].

[7] [Véase Maurice Merleau-Ponty, La Prose du monde, París, Gallimard, 1969 (ed. cast.: La prosa del mundo, Madrid, Taurus, 1971, trad.: Francisco Pérez Gutiérrez. Nueva ed.: Madrid, Trotta, 2015)].

[8] Véase, por ejemplo: «la creación de un mercado amplio y en expansión para los bienes y de una fuerza de trabajo libre, amplia y disponible, se dan siempre juntas, son dos aspectos diferentes de un mismo proceso». Cfr. E. Hobsbawm: En torno a los orígenes de la revolución industrial, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972. Omito, o respeto, las palinodias actuales de Hobsbawm. Giovanni Arrighi, por su parte, se atreve a escribir una sociohistoria del capitalismo del XVI hasta hoy, tan desde el punto de vista capitalista (sería mejor decir, mezclando a Weber con Braudel) que llega a ignorar nada menos que: «la lucha de clases y la polarización de la economía-mundo en áreas del centro y de la periferia». (El largo siglo XX. Dinero y poder en los orígenes de nuestra época, Madrid, Akal, 1999, p. 10). Por supuesto Arrighi reconoce que suprimir esos elementos supone «grandes costes». E incluso añade que ambos procesos «que han desempeñado una función preeminente en mi concepción original del largo siglo XX, casi han desaparecido del conjunto analizado». Podríamos señalar, por nuestra parte, que el casi debería ser tachado y que si los costes han sido grandes o no, más bien lo debería apreciar el lector en el, por otra parte, tan sugerente texto de Arrighi.

[9] [Cfr. Juan Carlos Rodríguez, Althusser: Blow-up. Las líneas maestras de un pensamiento distinto, Granada, ICILE, 2003, 2.a ed. (reimp. en Juan Carlos Rodríguez, De qué hablamos cuando hablamos de marxismo (Teoría, literatura y realidad histórica),

Madrid, Akal, 2013, pp. 165-207, véase p. 198)].

[10] [Francisco de Quevedo, La vida del Buscón, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 105-109, cita en p. 105 («Libro Tercero y último de la primera parte de La vida del Buscón. Capítulo Primero»). Ed.: Fernando Cabo Aseguinolaza].

[11] [Francisco de Quevedo, «649. Letrilla satírica [La pobreza. El dinero]. Pues amarga la verdad,», en Poesía original completa, Barcelona, Planeta, 1981, pp. 656-657].

[12] Véase ahora el exhaustivo e imprescindible libro de Pablo Jauralde, Francisco de Quevedo (1580-1645), Madrid, Castalia, 1999 [2.a ed. actualizada: Barcelona, Calambur, 2023]. La única edición fiable de Defensa de Epicuro contra la común opinión es la realizada por Eduardo Acosta Méndez (Madrid, Tecnos, 1986). [Y cfr. Francisco de Quevedo, Política de Dios, gobierno de Christo, Madrid, Castalia, 1966 (ed.: James O. Crosby)]. Todo lo que digo aquí respecto a Quevedo y luego respecto a Góngora es un resumen del prólogo a mi libro La literatura en las sociedades sacralizadas, de próxima aparición.

[13] [Cfr. Miguel Vicuña Navarro, «La luna sangrienta de Quevedo», Revista Chilena de Literatura, 26 (1985), pp. 97-107, y Ariadna García-Bryce, «Borges criollista y clásico: cambio y continuidad en su lectura de Quevedo», La Perinola, 15 (2011), pp. 113-130].

[14] [Francisco de Quevedo, «223. Memoria inmortal de don Pedro Girón, Duque de Osuna, muerto en la prisión. Faltar pudo su patria al grande Osuna,», en Poesía original completa, cit., p. 252, v. 8].

[15] Cito siempre por la edición de José Manuel Blecua: Francisco de Quevedo, Poesía original completa, Barcelona, Planeta, 1981.

[16] [Francisco de Quevedo, «146. Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos, escrita a don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, en su valimiento. No he de callar, por más que con el dedo,», ibidem, pp. 130-137, cita en p. 130 (vv. 1 y 3)].

[17] [Francisco de Quevedo, «648. Letrilla satírica», ibidem, pp. 654-656, cita en p. 654 (vv. 1-3)].

[18] Sé de sobra la aleatoriedad inscrita en los términos progresista y reaccionario. Sé de sobra también que un texto puede desbordar la intención de su autor y cambiar de sentido de una coyuntura histórica a otra. Pero lo único que me interesa es fijar el sentido concreto desde el que Quevedo escribió sin duda esta letrilla.

[19] Cito siempre por la edición de las Letrillas de Góngora a cargo de Robert Jammes (Madrid, Castalia, 1980), y también a través de la Antología poética de Góngora realizada por Antonio Carreira (Madrid, Castalia, 1986). Es curioso, sin embargo, que nuestros dos quizás más eminentes gongoristas actuales no hayan percibido la diferencia entre Góngora y Quevedo a que me refiero en estos párrafos.

[20] En realidad todos estos planteamientos sobre Góngora y Quevedo ya están en la primera parte de mi libro Teoría e historia de la producción ideológica (Madrid, Akal, 1974, 2.a ed. 1990 [3.a ed., 2017]), un texto del que, obviamente, son «hijos» tanto La literatura del pobre como La literatura en las sociedades sacralizadas.

[21] [Luis de Góngora, «XVII. Dineros son calidad», en Letrillas, cit., pp. 93-97, cita en p. 93 (vv. 1-4), y en Antología poética, cit., pp. 121-124].

[22] Podríamos decir que Quevedo, agudísimamente, se da cuenta de cuáles son los cuatro puntos cardinales del nuevo inconsciente animista burgués: el yo, la política, el cuerpo y la vida o el valor del tiempo como presente (y no como simple paso hacia la muerte). Así para negar la política escribirá la Política de Dios; para negar el cuerpo escribirá el Epicuro; para negar el yo apelará a los estoicos, a Séneca sobre todo, y escribirá el Epicteto y Phocilides en español con consonantes; para negar el tiempo presente escribirá el Heráclito cristiano. Y para negar la nueva realidad socioeconómica en bloque escribirá contra el Dinero y contra los banqueros genoveses y portugueses. Siempre con contradicciones, por supuesto.

[23] [Francisco de Quevedo, «660. Letrilla satírica. Poderoso caballero es don Dinero,», en Poesía original completa, cit., pp. 674-676, vv. 11-14].

[24] [Luis de Góngora, «252. Grandes, más que elefantes y que abadas,», en Antología poética, cit., pp. 108-109, v. 14].

[25] [Karl Marx, El Capital. Libro Primero. El proceso de producción del capital, Vol. I, Madrid, Siglo XXI, 1975, p. 179].

[26] [Véase Karl Marx, El dieciocho brumario de Luis Bonaparte, Barcelona, Ariel, 1971, p. 13 (trad.: O. P. Safont), y, ahora, Madrid, Akal, 2023, p. 81 (ed.: Clara Ramas San Miguel): «heroísmo autosacrificio, terror, guerra civil y genocidios»].

[27] Cfr. Felix Guattari y Antonio Negri, Las verdades nómadas & General Intellect, poder constituyente, comunismo, Madrid, Akal, 1999, p. 92.

[28] [Véase Karl Marx, El Capital. Libro Primero. El proceso de producción del capital, cit., pp. 213-214].

PRIMERA PARTE

El «caso» del Barroco

I.1

La invención de la historia y el caso del Barroco

Las formaciones ideológicas del Barroco [*]

Primer problema: conceptualizar e historizar

1.— Junto al análisis y la descripción de la lógica interna de las ideas, me interesa desde luego el cómo y el porqué de la aparición de las ideas en una problemática discursiva y en una coyuntura histórica concretas. Es decir, no solo la historia de las ideas sino el porqué de las ideas en la historia y sobre la historia. Por supuesto, en este caso, cómo y por qué se inventó la noción de Barroco y cómo y por qué el revival actual del Barroco. Comenzaré así poniendo sobre la mesa una serie de cuestiones lo bastante obvias como para que todos podamos plantear sus equívocos. Pues sucede –lo observamos de continuo– que cuando uno se da de cara con la aparente obviedad, cuando uno se tropieza con ella y la interroga, entonces se provocan inevitables signos de sospecha: lo que se da demasiado por sabido nos suele engañar. Lo que considerábamos una casa bien cimentada se nos revela como construida solo en el aire («hidrópica de viento»[1], según la genial metáfora gongorina). Ya sabemos lo que decía el segundo Wittgenstein en este sentido: que el lenguaje común nos tenía atrapados como moscas en su tela de araña. Y no es tan fácil desmantelar esa tela. De forma similar lo indicó el muy inteligente poeta Gabriel Ferrater: lo que importa, al enfrentarse a la obviedad, comienza por no creerse más «sus cuentos». Lo señalaba a propósito de una aparente dicotomía –tan propia de nuestra tradición, por otra parte– como la establecida entre fantasía irracional y conceptualismo racional. Escribía Ferrater al respecto: «Quizá es una lástima destruir los cuentos con

los que se duermen los niños en Saint-Germain-des-Prés, pero la verdad es que Kafka tenía ciertamente los pies en el suelo»[2].

¿Tenemos nosotros los pies en el suelo?

Me arriesgo pues a tropezarme desde el principio con dos imágenes de la obviedad: 1) Todos reconocemos, al parecer, que existe un algo llamado Barroco (y por consiguiente un Barroco andaluz o español, europeo, latinoamericano, etc.), y que además sabemos –más o menos– lo que eso es. 2) Que la única dificultad radicaría entonces en la no menos aparente dicotomía entre conceptualizar e historizar ese Barroco, en cómo unir lo quieto y lo movible, en cómo traer –más o menos incólume– el pasado al presente.

2.— Baste aquí con una primera aproximación al problema, con un primer esquema acerca de esa supuesta dicotomía entre conceptualizar e historizar. Por supuesto, para Hegel el problema no existe –o no debería existir– puesto que para Hegel todo concepto «es» (o se encarna en) su propio presente histórico. Cada época histórica no tiene más verdad que el ser un momento de la Idea, del Espíritu Objetivo, a la búsqueda de sí mismo. De modo que para Hegel conceptualizar e historizar no suponen en absoluto una dicotomía, sino más bien algo tautológico, un pleonasmo: cada momento de la Idea es la verdad de «su» momento histórico. Si la tarea del pensar hegeliano supone conceptualizar el presente, la traída del pasado hasta el presente consistiría solo en el rastreo de esos momentos de la verdad de la Idea depositados como verdad de cada etapa histórica. O de otro modo, historizar supondría rastrear los meandros recorridos por el Espíritu Objetivo hasta autorreconocerse como Espíritu Absoluto. Dado que desde el principio el «en sí» y el «para sí» están unidos en Hegel, aunque sin autorreconocimiento, la Historia no consistiría más que en los trasiegos «exteriores» o «extraños» del Espíritu hasta alcanzar su autorreconocimiento como Conciencia plena. Así la conceptualización del pasado, la historización de la mirada desde hoy hacia ayer, significaría para el Espíritu –para el concepto– solo un re-paso, un viaje en el tiempo y en el espacio, lo que en verdad sería una forma de volver a re-mirarse, como en un espejo, en cada uno de los trasiegos o meandros por los que habría atravesado –o

extraviado– a lo largo de la Historia, hasta alcanzarse como esa Conciencia evidente a la que aludíamos. En verdad, un viaje hacia atrás, a veces doloroso, pero sin duda placentero, puesto que se viaja desde la última estación, con todas las maletas en la mano: el viaje ha tenido éxito. Y entonces para el «viajero» Hegel conceptualizar la historia sería algo así como atravesar una galería de espejos en los que el Espíritu se vería autorretratado a sí mismo en sus diversas etapas. Sangre, sudor y lágrimas en cada uno de los rostros, pero felicidad en la consecución del rostro por fin logrado. Ningún problema, pues, ninguna dicotomía entre conceptualizar e historizar, según los planteamientos de Hegel, porque atravesar la galería de espejos implica en el fondo un final feliz: la historia y el rostro del concepto vienen a ser lo mismo.

Sí hay problemas, en cambio, para los hegelianos críticos de un tipo u otro, tanto en el XIX como en el XX. Dejo de lado el caso de Marx (que nos desbordaría) y pondré solo el ejemplo del llamado «hegelianismo trágico» surgido en los años 40 y 50 del siglo XX con la especial lectura que Kojève hizo de la Fenomenología del Espíritu[3]. Como se sabe, para Kojève y sus múltiples seguidores la Conciencia no se autorreconoce plenamente nunca, y en consecuencia el Espíritu Objetivo se interioriza y se convierte en conciencia infeliz: de ahí el tragicismo. Y de ahí la revista Critique con Bataille, Klossowski, Blanchot y finalmente el belga/norteamericano Paul de Man, que trasladó esa interioridad y esa conciencia infeliz a la Universidad de Yale y a los EEUU en general tras su amistad con Derrida y la De-construcción. De Man propone así el «fracaso» de cualquier escritura, por un lado, y el desconstruccionismo retórico y finalmente la Ironía en sentido fuerte como única salvación. ¿Por qué nos interesa este hegelianismo trágico para nuestra cuestión básica, o sea, la de conceptualizar la historia? Muy fácil, como se ve enseguida: sencillamente porque aquí la galería de espejos desaparece. El viaje es inútil. La conciencia infeliz, el Espíritu Objetivo que no logra autorreconocerse nunca y que se refugia en su interioridad, no puede autorreconocerse tampoco en los retratos que la historia le ofrece de sí mismo. Nunca llega al final y siempre pierde el equipaje en cada estación. Ante los espejos el Espíritu se limita a responder: «ese no soy yo, nunca he sido la verdad de nada, solo la ruina o el fracaso». Y entonces sí que resulta muy difícil –prácticamente

imposible– conceptualizar la historia. De modo que lo que nos aparecía claro en Hegel se nos transforma, en esta vertiente del hegelianismo trágico, en la oscuridad absoluta. Diríamos que la negatividad positiva del teleologismo de la verdad en Hegel se aferra aquí a la negatividad de las tinieblas. Evidentemente el Historial del Ser de Heidegger (el Ser perdido y recobrado, vislumbrado y perdido) también asoma sus narices por aquí, enfrentando sus vislumbres poéticos (Heráclito o Hölderlin) a la miserable historia éntica de la palabra humana, ahora ya sin más voz que la técnica.

3.— Pero donde la dicotomía entre conceptualizar e historizar se nos revela plenamente es en el Historicismo relativista de indudable raigambre kantiana. Sería demasiada pesadumbre analizar todo su trasfondo aquí, pero sí podemos citar los nombres de Herder, Ranke o Renan, que más que conceptualizar lo que hacen es geologizar, buscar los estratos y las raíces del Espíritu –sobre todo los orígenes nacionales– a través de las diversas capas geológicas que han ocultado tales orígenes, o mejor, el origen primigenio del Espíritu o las verdaderas raíces del árbol que luego florecería en ramas frondosas. Y las ramas del árbol de Herder son conocidas: la sangre, la lengua y el suelo. También son conocidas las consecuencias de este geologizar o este hacer botánica a la historia. Esto, por un lado. Por otro lado, para el historicismo relativista la historia es siempre la historia de lo empírico, y lo empírico muere y no se reabsorbe: de ahí el relativismo (la otra cara de la geología o la botánica de los orígenes). Claro está que el historicismo relativista se sostiene en la distinción sujeto/objeto, es decir, en la ya añeja base de lo que se llamó Teoría del conocimiento, donde tanto el sujeto como –sobre todo– el objeto se relativizaban de una época a otra[4]. Por ejemplo, Raymond Aron usando el tópico de que los análisis de Marx servirían para el capitalismo del XIX, pero no para el capitalismo posterior: serían análisis de otra época[5]. Sintomáticamente los partidarios del historicismo relativista prefieren olvidar que los análisis de Adam Smith siguen siendo considerados clásicos para los economistas actuales, y convendría recordarles eso; al igual que a los teóricos posmodernos habría que haberles recordado que a nadie en su sano juicio se le ha ocurrido

hablar de una era pos-newtoniana, mientras que Kant sí que habló de una revolución copernicana. Se me podrá argüir que esto es historia de las ciencias digamos duras, pero no importaría porque lo que debatimos es cómo conceptualizar la historia, sea del tipo que sea. Por mi parte solo me habría gustado recordarles a los liberales relativistas como Raymond Aron o Isaiah Berlin –magníficos pensadores, sin duda– que para lo que no sirven los análisis de Marx es para legitimar ninguna historia de los modelos políticos llamados socialistas o estalinistas en el siglo XX (curiosamente Stalin se basaba mucho más en Hegel, que en Marx, en sus planteamientos de legitimación). En sus Notas sobre Wagner Marx dejó esto muy explícito: «Yo jamás he fundado ningún sistema socialista»[6]. Pero lógicamente también tengo que dejar esto al margen, al igual que al historicismo derivado directamente del empirismo anglosajón al que acabamos de aludir (y con nombres inaugurales tan importantes como Gibbon o el propio Hume), para poder irnos por fin directamente al núcleo de nuestro problema. Es decir, ¿cómo y de qué modo se conceptualizó la historia para que llegase a aparecer esa extraña categoría de Barroco, que es lo que ahora nos interesa?

4.— Evidentemente si he citado a Hegel o a Kant (y volveremos a ello), es porque nuestra concepción de la historia y de la vida en general proviene de la Ilustración o de la llamada Modernidad, en el sentido básico que hoy aceptamos (y es evidente también que Modernidad, con la significación que llegó a dar incluso Heine, no es lo mismo que la vieja querella entre los antiguos y los modernos estudiada por Jauss, ni mucho menos en el sentido norteamericano de Modernidad, hasta el inicio de la Guerra Fría, y de Posmodernidad desde los años 70 en adelante). Y en efecto el primer problema que se plantearon los ilustrados del XVIII respecto a la Historia fue obligatoriamente la cuestión del tiempo, esto es, el problema de cómo periodizar. Como era lógico acabó imponiéndose el espíritu geométrico y acabamos contando por siglos. Los dos ceros fueron nuestra brújula. Nunca se había hecho así, pero desde la Revolución francesa lo hacemos. De modo que solo hemos celebrado dos finales de siglo: la bisagra entre el XIX-XX (el fin de siècle por excelencia) y la bisagra entre el XX-XXI (engrasada

además por el milenarismo: un tercer cero). Contar por siglos resultaba práctico, pero los problemas historiográficos se amontonaron: encerrar en el límite de los dos ceros, como en una jaula, a personas, ideas o movimientos culturales resultaba muy difícil. Por ejemplo, Leandro F. de Moratín o Quintana ¿eran del XVIII o del XIX? Por ejemplo: La Celestina (aparecida como Comedia) de 1499 ¿sería un incunable, mientras que La Celestina (la tragicomedia) de 1502 sería ya cunable?[7] ¿O bien el primer Quijote supondría el final del Renacimiento, mientras el segundo Quijote sería ya manierista o barroco? Y así nos aparecen las épocas –o los espíritus de las épocas– que son un complemento necesario de la periodización por siglos. Pues las épocas (o las etapas: como si de una vuelta ciclista se tratase) no son de hecho sino un modo de trascendentalizar (de conceptualizar) lo empírico, de ensamblar en una cadena el verdadero sentido de fondo. Este sentido: que para los ilustrados y la modernidad la historia no es más que la historia de la evolución del espíritu humano (o de la Naturaleza Humana sustantiva, repito, el gran invento de las Luces).

Y así se explica todo: el verdadero espíritu habría nacido con los griegos y los romanos, y esos serían los orígenes siempre perdurables; luego el espíritu se habría casi apagado a lo largo de mil años (hay que reconocer que es una noche muy larga), es decir, la Edad Media; hasta que por fin llegó la nueva salida del alba, esto es, el Renacimiento y finalmente la luz de la Modernidad Ilustrada, sobre la que aún hoy seguimos discutiendo con Habermas y Gadamer, etcétera.

Evidentemente se trata de una historia prefabricada ad hoc por las burguesías capitalistas y triunfantes contra el feudalismo, pero sin duda una especie de fábrica que nos ha surtido de productos de mucho provecho y de engaños evidentes. Y así vuelven a surgir las obviedades sospechosas. Cualquiera que no conozca este telón de fondo puede asombrarse y preguntarse razonablemente: Edad Media ¿entre qué? O bien: Renacimiento ¿de qué? Pues, en efecto, fuera del telón de fondo aludido esas preguntas carecen de respuesta. Pero es que hay más: entre el Renacimiento y las Luces parecería haber emergido una especie de claroscuro, un sentido cultural inscrito en el siglo XVII y al parecer nunca bien acotado. En el quicio del XIX-XX a ese espacio en claroscuro, con fronteras y

significaciones difusas, se le dio el nombre de Barroco (incluso se acotó otro rincón para el Manierismo). Y a eso vamos.

Segundo problema: el Barroco

1.— A veces nos olvidamos de que para que la categoría del Barroco se inventara fue necesario un curioso juego de billar a tres bandas. El tapete de la mesa de billar era lógicamente el mismo para todos los jugadores: era el tapete verde de la problemática neokantiana de fines del XIX. Por un lado, todos los jugadores se consideraban científico/positivistas y estaban de acuerdo en una cosa: la Cosa en sí kantiana era algo demasiado impreciso, una perspectiva demasiado abstrusa, que había que arrinconar en el juego. Resultaba pues necesario dejarla en el aire y dedicarse más bien al en sí de las cosas. El juego de billar se transformaba por tanto en una especie de cálculo de laboratorio: como si se tratara de aislar un virus en un microscopio. Una cuestión tan seria y tan sin problemas aparentes como cuando los anatomistas del positivismo se preguntaban, felices, al abrir un cuerpo: «¿dónde está el alma?». La desaparición de la Cosa en sí parecía resultar beneficiosa para todos los jugadores, salvo para el mantenimiento de determinada filosofía y en especial para la Gran Estética[8]. Pero no para nuestro juego de billar a tres bandas. Pues, en efecto, rastreando en el kantismo estricto parecía obvio que analizar lo empírico significaba matarlo, disecarlo como a una rana, puesto que la vida se le escapaba al concepto. Dado que ese juego de billar no carecía de dificultades: en la práctica resultaba imposible conceptualizar lo histórico desde el punto de vista del en sí de la cosa. Si los teóricos se veían obligados a empirizar el concepto para analizar lo empírico, eso acababa por convertirse en una tarea absurda: así, la historia de la literatura o de la filosofía se transformaba en una acumulación de datos, biografías, fichas, erudición inútil… en suma, el juego de billar se venía abajo. Había pues que buscar otra solución. Y quizá –decíamos– lo señaló Cassirer (entre otras cosas, el gran editor de Kant) de una manera taxativa: el primer paso para el conocimiento histórico sería la reconstrucción ideal englobando a

cualquier observación empírica. Es decir, había que crear unas ciencias de la cultura paralelas a las ciencias de la naturaleza. Y las bases para ello empezaron a establecerse desde los mismos principios del siglo XX. Desde que Husserl estableció las rampas de lanzamiento de lo que luego se iba a llamar el Horizonte Fenomenológico, al que acabamos de aludir. Pero fijémonos en las tres bandas del billar: 1) La Fenomenología no iba a dejar de ser científica, y de ahí la trayectoria de un Husserl que solamente al final de su vida repensó la cuestión de la crisis de las ciencias europeas. 2) No dejar de ser científico significaba para ese horizonte fenomenológico no abandonar el en sí de las cosas. Y de ahí la consigna central de Husserl: ¡A las cosas mismas! O sea, había que darle vida a las cosas –lo mismo que las cosas daban vida al pensar subjetivo–, ofrecer pues un sentido doble sin que las cosas perdieran su concreción plena. Algo que luego Ortega (y tantos otros) no iba a dejar de reelaborar nunca. 3) Ahora bien, fijémonos en la tercera banda de la mesa de billar. Puesto que las ciencias naturales se basaban en leyes fijas y en causas deterministas, ahí había algo que flaqueaba para los jugadores de la cultura. El determinismo creaba un problema –el problema– para la historia o la vida humana: ¿dónde quedaba la libertad entre esas causas y esas leyes fijas? Cierto que Lanson y Brunetière intentaron crear una historia de la literatura donde los géneros se parecerían a las leyes solo que más flexibles, etc. Pero eso no bastaba: para apuntalar bien unas ciencias históricas de la cultura era necesario encontrar un concepto kantiano que no solo fuera la idealización de lo empírico sino a la vez la plastificación misma del concepto. Y eso fue lo que se halló en la Tercera Crítica de Kant, en el campo de lo estético: el concepto de Forma que parecía cumplir todos los requisitos. Esto es, la Forma era eidética bajo su sensibilidad; la Forma se plastificaba como empírica/libre (pues implicaba la finalidad sin fin); pero a la vez la Forma se trascendía para enlazarse (a través de la imaginación, etc.) con los aspectos morales y cognitivos del resto de las categorías humanas. La Forma era pues la solución: la forma y sus pliegues y despliegues/repliegues. En las ciencias de la cultura (y en el pensar fenomenológico) las cuestiones del juego de billar se establecieron pues así: si en las ciencias de la naturaleza actuaban las leyes y las causas fijas (actuaba, pues, el determinismo), por el contrario, en las ciencias de la cultura actuarían las formas libres y la intención libre del autor, del artista, del poeta, etc. Leyes fijas

frente a formas libres, ahí radicaba todo el secreto del juego. Y lógicamente fue dentro de esa atmósfera donde se forjó lo inevitable. Quiero decir, cuando Wölfflin escribió Renacimiento y Barroco (1888) y en 1915 el decisivo Conceptos fundamentales de la Historia del Arte (que Ortega editó en la Revista de Occidente, en 1924, con traducción de Moreno Villa). Y, como se deriva de todo este esquema anterior sobre tan específico juego de billar, evidentemente tenían que ser historiadores del arte (o del campo de la estética), como Wölfflin, Worringer, Hauser, Weisbach, Riegl o Dvořák, los que se inventaran el término Barroco –y también el de Manierismo–. Y eran lógicas sus tres categorías básicas: a) el en sí de la cosa en las ciencias de la cultura (Dilthey o Cassirer); b) el imperio de las Formas. Abstracción o Formalismo: el Arte en sí; c) la voluntad de estilo o la intención estética como claves. (Incluir el término voluntad en el ámbito estético resultaba decisivo).

Como sabemos, Ortega y el 27, Eugenio d'Ors, Dámaso Alonso, Emilio Orozco, Emilio Carilla, etc., hispanizaron el término y lo aplicaron a la literatura y al pensamiento del XVII, desde Góngora a Gracián. Y enseguida todos los historiadores más o menos católicos angloamericanos: Peers, Parker, Hatzfeld, Otis H. Green, Wardropper, R. O. Jones, etcétera.

No sin problemas: ¿El Barroco sería el Arte de la Contrarreforma? ¿Del ámbito hispano-vaticano y después hispanoamericano? ¿O bien el Arte de toda Europa y el Arte de todas las Artes en el XVII? ¿Habría un Barroco ascético/jesuítico, sibilinamente astuto frente al caos del mundo, o habría un Barroco desbordado hacia la infinitud de la nada, en un mundo que habría perdido su fundamento? ¿O coexistirían ambas tendencias con matices sutiles en cualquier caso?

Evidentemente todo resulta complejo: Walter Benjamin habló del Barroco protestante en el teatro alemán[9], y Rembrandt y Rubens y Vermeer fueron catalogados como barrocos. El amigo de Góngora, don Francisco Fernández de Córdoba, el conocido como Abad de Rute, ciertamente comparaba las obras gongorinas con los Lienzos de Flandes[10]. Uno no sabe a qué carta quedarse. ¿Qué se entendió, en fin, por Barroco?

Pero no vamos a discutir eso. Lo curioso es que en la segunda mitad del siglo XX el Barroco comienza a desprestigiarse en tanto que

categoría conceptual. El propio Borges, en el prólogo a la segunda edición (1954) de Historia universal de la infamia, se autoinculpaba (con sarcasmo y algunos tópicos) de haber cedido al barroquismo en lo excesivo del título del libro. Escribió así:

Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura […] Barroco (Baroco) es el nombre de uno de los modos del silogismo; el siglo XVIII lo aplicó a determinados abusos de la arquitectura y de la pintura del XVII; yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios. El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística. Este humorismo es involuntario en la obra de Baltasar Gracián; voluntario o consentido, en la de John Donne.

Ya el excesivo título de estas páginas proclama su naturaleza barroca[11].

Sin embargo, categorías tales como «lo real maravilloso» de Alejo Carpentier o el posterior «realismo mágico» no se alejan demasiado de las imágenes habituales a propósito del Barroco. Y en efecto, en los años 60 y 70, Lezama Lima desde Cuba y el exiliado cubano Severo Sarduy desde París volvieron a reivindicar el Barroco, lo mismo que los italianos Omar Calabrese y Roberto Diodato[12]. Calabrese basándose en Nietzsche y en la cultura pop (Rambo y E.T.) y Diodato basándose en un Spinoza muy sui generis. Se habló de un Neobarroco, algo pues que habría persistido desde el XVII hasta hoy. O sea, que el Barroco sería una especie de espíritu intemporal. El espíritu de las Formas en sí, además de una concepción del mundo.

En el ámbito anglosajón (fuera del aludido grupo católico) el Barroco parecía una cosa demasiado romana como para sacarla de allí, pero incluso en Francia (donde al XVII se le llamó el gran siglo) teóricos como Jean Rousset, y por supuesto Derrida y en especial Deleuze hablaron de Spinoza, y sobre todo de Leibniz[13], desde el

Pliegue Barroco que ya había utilizado Wölfflin (y Heidegger en otro sentido: el famoso pliegue entre el Ser y el ente). Volveremos luego sobre esto.

Lo curioso es que múltiples filósofos y teóricos se declaran hoy neobarrocos, o se preocupan por su análisis y su relación con el mundo actual. ¿Por qué? ¿Una nueva manera de superar la finitud o lo contingente trasladándose hacia algún tipo de trascendencia incluso en el vacío? Baste otro rastreo mínimo: Benito Pelegrín[14], Claude-Gilbert Dubois, Malcuzynski, Emilio Hidalgo-Serna, Jean-Luc Nancy, Christine Buci-Glucksmann, etc. En España, Fernando Rodríguez de la Flor[15] habla hoy –y lo hace magníficamente– del Barroco sin cortapisas, como lo había hecho Maravall, en otro sentido. Y también Roger Bartra en su libro Cultura y melancolía[16], o siempre Aurora Egido[17], o la más reciente Elena Cantarino a propósito de Gracián[18]. Y no menos gracianescos han sido determinados análisis de un filósofo tan riguroso como Pedro Cerezo. Pero el Neobarroco se extiende por todas partes[19]. Así el prestigioso filólogo italiano Ezio Raimondi igualmente ha escrito sobre Il Barocco moderno (Milán, Mondadori, 2002). No estoy seguro, sin embargo, de si otros analistas de la época, tan significativos como Pedro Cátedra o Fernando Bouza, respecto a la cultura del libro, aceptarían sin más el término de Barroco en tanto que categoría global y definitoria. También lo dudo respecto a maestros como Robert Jammes o Noël Salomon. Y para Lacan solo era un símbolo[20]. Pero este es otro asunto que no vamos a tratar ahora.

El Barroco, pues, sigue ahí bien como actitud actual, bien como metáfora de una transformación histórica, como alusión a algo que efectivamente ocurrió. Recordemos solo una «Letrilla» de Góngora, fechada en 1601, que indica el desorden social de la época, y precisamente a través de una dialéctica que siempre parece impregnar los estudios barroquistas, es decir, la relación verdad/ mentira en el XVII. Y no es lo más duro que escribió Góngora, solo un síntoma, puesto que Góngora no critica su mundo, sino que lo describe o le da alternativas (la crítica resacralizadora la hará Quevedo). Recordemos la estrofa gongorina:

Todo se vende este día,

todo el dinero lo iguala:

la Corte vende su gala,

la guerra su valentía;

hasta la sabiduría

vende la Universidad:

¡verdad![21]

¿Qué significa este desorden social que Góngora describe? ¿Qué fue, pues, lo que sucedió en el XVII hispánico para que todas las cosas se trastocaran y qué podemos decir en este sentido sobre el nivel ideológico?

Sobre las formaciones ideológicas del XVI-XVII

1.— Para evitar más fantasmas en torno a la noción de ideología (algo en lo que llevo trabajando desde hace años, sin que por supuesto los fantasmas se disipen) propondría pensar la ideología –el inconsciente ideológico/pulsional– desde el yo soy histórico y no desde el yo in genere. Claro que todo el mundo dice yo y todo el mundo decimos nosotros, y en lo primero que pensamos es en nuestro propio yo. Pero de pronto llegó Freud y nos dijo lo que todos sabíamos en el fondo: que al soñar o al despertarnos, al trabajar o al amar, nuestro yo no es más que un fantasma gramatical, un fantasma que intenta asomar su cabeza entre lenguajes, frustraciones e imaginarios que jamás se cumplen, como jamás se realizan los deseos.

He ahí, pues, el yo libidinal, el yo aprisionado entre sus propias pulsiones. Pulsiones básicas como el dolor físico o psíquico o el

deseo físico o psíquico. Ahora bien: ¿cómo se configuran?, ¿cómo cobran forma y vida esas pulsiones de dolor o de deseo, en cualquier sentido? Evidentemente no a través del yo (ese fantasma) sino desde la posibilidad de decir y sentirse un yo-soy. Esto es, a través del inconsciente ideológico que corresponde a cada coyuntura histórica en cada formación social. Por ejemplo, las pulsiones de miedo, de deseo, de dolor, de goce o de muerte, son pulsiones sin nombre, pulsiones del fantasma del yo. Pero cuando el Cid dice «yo soy Rui Díaz» está diciendo yo soy el siervo de mi señor, el Rey, que a la vez es siervo máximo de nuestro Señor, el Dios de los cielos, que a su vez me ha(n) hecho señor de mis vasallos, etc. Resulta imprescindible resaltar esto, porque por ello he dicho que la literatura no ha existido siempre, puesto que todo el mundo se ha fijado en el yo-fantasma de Catulo, Safo, Virgilio o el Cid, y parece como si nadie se hubiera fijado en el yo-soy-histórico que configura y constituye la realidad de cada yo-soy-ideológico, de cada vida concreta en una situación concreta. Por ejemplo, decir hoy yo-soy-mujer no tiene nada que ver con el yo-soy de doña Jimena –fuera o no una noble vengativa–, que a su vez no tiene nada que ver con el yo-soy de la casta Lucrecia romana o de la promiscua Agripina; o con el imaginario yo-soy de la ninfa Europa que no fue raptada sino que se fue tan a gusto con Zeus transformado en toro blanco, el «mentido robador» del inicio de las Soledades de Góngora.

Quiero decir, en suma, que la imagen abstrusa de un mismo Espíritu humano evolucionando a través de las épocas no ha existido jamás, excepto como imagen, del mismo modo que el lenguaje del yo no ha existido jamás, salvo bajo la realidad histórica del yo soy, bajo la configuración ideológica del inconsciente libidinal.

O precisando las cosas: en cada coyuntura histórica las pulsiones humanas tienen una configuración distinta por la sencilla razón de que las pulsiones humanas (comenzando por el yo) no tienen forma, no se configuran hasta que no las configura el inconsciente ideológico de cada formación social. Por eso el yo-soy del Cid o de Virgilio no tienen nada que ver con el yo soy de cada uno de nosotros (que sin embargo creemos en el fantasma del yo y no en la realidad del yo soy histórico)[22]. La función de la ideología es pues engrasar, hacer funcionar las relaciones sociales desde las que

nace, convirtiéndolas en la única vida posible, al igual que nosotros hoy consideramos a nuestro sistema la única vida posible. Por ello las formaciones ideológicas de la subjetividad y las formaciones ideológicas de cada coyuntura histórica suponen, por un lado, una hegemonía global e inconsciente a la vez que subjetivizan o individualizan a cada yo-soy. Por ejemplo, hoy las relaciones sociales capitalistas (las que comenzaron en el XIV-XVI) siguen basándose en la imagen de la libertad y de la explotación libre, pero lo que entonces empezaba a ser un esbozo, ahora es algo que se ha convertido en nuestra propia piel, en un inconsciente ideológico asumido por todos, mientras que cada uno se considera libre a su manera porque las pulsiones son distintas en cada caso y se configuran de acuerdo con posiciones de clase, de sexo o género, de trabajo o tradición, etcétera.

Pues bien, lo que ocurrió entre los siglos XIV-XVI fue en efecto la aparición del primer capitalismo. Y, en consecuencia, como Modo de Producción y como cualquier formación social, el capitalismo intentó imponerse en los tres niveles: en el nivel económico con el mercado libre y el trabajo libre; en el nivel político con el Estado, la Hacienda o la Burocracia y el Ejército profesional; y en el nivel ideológico con el aludido inconsciente de la libertad y de las almas bellas y no-siervas de nadie ni podridas por estar encarnadas. Así fue forjándose la nueva imagen de la subjetividad libre, la aparición del amor entre almas libres y bellas (también la nueva versión de la amistad), la división privado/público, etcétera.

2.— A esa nueva realidad ideológica del XVI la llamé Animismo[23] basándome en Bachelard y en la imagen de Hegel de las almas bellas, pero también en los versos de Petrarca –«Anime belle e de virtute amiche…»–. Y lógicamente junto a las almas bellas y libres aparece también en el XVI la imagen de la vida literal en los textos. Resulta evidente que en los textos medievales no existe la vida sino como vida alegórica (por muy cotidiana que se ofrezca). La vida alegórica es la que se nos ofrece en las cuatro lecturas que nos da el Dante del mundo y de los libros (algo que condensa todas las disputas escolásticas que intentó zanjar Sto. Tomás sobre la Escritura/Lectura). Pues en efecto, el único libro

que existe en el Feudalismo sacralizado es la Biblia, obviamente subdividida en el Libro de los Nobles y en el Libro de los Santos (que vienen a ser lo mismo: leyendas nobles y hagiografías santas). Y por supuesto la Escritura Sagrada desdoblándose en el libro de la Naturaleza, donde los signos no son signos en sí, sino que son signaturas que llevan dentro la sustancia divina. Lo que se ha llamado la gran cadena de todos los seres. A esa imagen de la sustancia divina impresa en todas las cosas la llamé sustancialismo (también siguiendo a Bachelard), pero también la llamé organicismo porque ahí todo se basa en el cuerpo orgánico, es decir, el cuerpo de la Iglesia, el cuerpo de la Naturaleza, el cuerpo Social o el cuerpo Humano corrupto desde la caída original. Por eso decimos que, en el Feudalismo medieval, y en la re-sacralización posterior, la vida no existe, carece de sentido, puesto que la vida es un paréntesis, un paso entre el origen y el fin, que en verdad no es un fin sino un retorno al origen divino o a la maldición diabólica, ya que en el Feudalismo el Libro del Diablo también existe, aunque el diablo jamás es un Señor sino solo un vasallo rebelde. Por eso el orgullo del «non serviam», el «no serviré», es el peor de los pecados y de ahí todos los textos sobre los vasallos rebeldes y exiliados, incluido el Cid.

De modo que en el XVI nos encontramos con una cuestión fabulosa: dos modos de producción coexistiendo a muerte y necesitando aniquilarse el uno al otro. Por una razón muy sencilla: porque el Feudalismo se basa en la relación Señor/siervo; mientras que el Capitalismo se basa en la relación entre sujeto poseedor del dinero y sujeto poseedor solo de su vida (su fuerza de trabajo), lo único que tiene para vender en el mercado. Pero los dos sujetos –o protosujetos aún en el XVI– son libres porque con los siervos pegados a la sangre y al suelo de su señor no hay mercado capitalista posible: ni productores ni consumidores.

Es a través de la nueva ideología, del nuevo inconsciente ideológico que segrega el primer capitalismo, como nace la poesía amorosa y la poesía de la vida en Garcilaso, que en realidad es el padre de todo lo que se ha escrito en poesía en castellano posteriormente; es así como se escribe la famosa epístola de Boscán a la duquesa de Soma diciéndole «somos hombres nuevos»[24]; y es así como aparece la vida literal en nuestra literatura (una vida lógicamente

vista desde abajo, lo que se llama Picaresca o lo que llamé Literatura del Pobre)[25], puesto que la pobreza ya no es solo una virtud religiosa (salvo en Quevedo, etc.) sino una agobiante realidad social en las ciudades. Pero si aparece la vida literal y aparece el alma bella que impregna al cuerpo bello –cualquier cuerpo lo es, solo por existir–, aparecen también los signos literales sustituyendo a las signaturas divinas. Y esto resulta decisivo, puesto que el intercambio de signos literales es clave en el mercado y en la vida y en el ámbito teórico. Ya que con ello aparece a la vez la mirada literal, lo que hará posible esa revolución copernicana de que habló Kant o el asombro de Galileo ante el hecho de que sus inquisidores no vieran lo que veían por su telescopio. No es que no vieran, es que no podían ver porque su inconsciente se lo impedía. De todos modos, la suerte estaba echada y el capitalismo iba a ganar, aunque la sacralización feudalizante siguiera existiendo, sobre todo en nuestro país, prácticamente hasta hoy. Pero había un hecho claro y lamento disentir de Max Weber en esto: no fue la ética protestante quien influyó en el capitalismo, sino que fue la subjetividad libre y bella del capitalismo quien creó el protestantismo. Por una razón muy fácil: la subjetividad bella y libre provocó una avalancha de místicos, de ascetas, de iluminados, de erasmistas (quizá no tantos como imaginó Bataillon), en suma, de los que protestaban contra el hecho de que el cuerpo de la Iglesia vaticana fuera la única lectura posible de los textos sagrados y de los valores humanos. Cualquier alma bella y libre podía leer la Biblia –o el mundo o cualquier otro libro– como le diera la gana. Y de ahí el famoso ejemplo de Sánchez de las Brozas, el Brocense, catedrático de lenguas clásicas en Salamanca y el primer anotador de Garcilaso e incluso de Juan de Mena. También sometido a proceso inquisitorial, al preguntársele al Brocense si pensaba que para llegar a Dios era necesario pasar por Santo Tomás, nuestro parvo profesor se limitó a contestar: «mierda para santo Tomás» (el proceso Inquisitorial fue publicado por Antonio Tovar y M. de la Pinta Llorente en 1941)[26]. La respuesta del Brocense es solo un síntoma más de la defensa de la lectura libre, al igual que el «Decíamos ayer» de Fray Luis de León. Pero los síntomas no son solo perversamente individuales, sino que son colectivos, como en el ejemplo sangrante de las sangrías.

El poder inmenso de la nobleza hidalga y de la nobleza eclesiástica

se basaba obviamente en la sangre y solo la sangre pura establecía la jerarquía del cuerpo orgánico individual y social. Y es curioso cómo la ideología cientifista de la medicina de la época legitimó la sangría global en los territorios de la corona: es decir, la expulsión de los moriscos y de los judíos. Si el cuerpo humano solo se curaba a través de las sangrías, esto es, expulsando los malos humores de la sangre, de la misma manera el cuerpo social solo podía curarse a través de la sangría, o sea, expulsando las malas sangres o las sangres contagiadas por los malos humores. Pero no se trató solo de expulsar a los judíos o a los moriscos, sino de perseguir a las supuestas almas bellas y libres, que en realidad no serían más que sangre corrompida a su vez, espíritus malignos esclavos del Libro del Demonio: herejes, iluminados, alumbrados, místicos y ascetas, desde San Juan de la Cruz o el ya citado Fray Luis a la desesperada Santa Teresa o Miguel de Molinos.

3.— Fijémonos: el cuerpo orgánico no se podía tocar porque eso significaba admitir la libertad de las almas bellas y significaba atacar al cuerpo de la Iglesia y al cuerpo de la nobleza. En suma, en 1559 ya existe el «Índice» del inquisidor Valdés, obviamente dirigido a los libros religiosos más que a los laicos[27]. O, mejor dicho, intentando en el fondo que los libros que hoy llamamos laicos fueran también religiosos.

Y no sin motivos. Puesto que de pronto un día la Iglesia vaticana se despertó y se dio cuenta de que solo tenía a su lado a la Monarquía hispánica y que incluso la mitad de Francia y el resto de Italia se situaban en un lugar más que dudoso. De modo que durante años y años se intentó remediar la situación con el Concilio de Trento (la famosa Contrarreforma), un Concilio donde ya no había vuelta atrás posible. Y las contradicciones estallaban. El Estado Vaticano estaba prácticamente solo y además no hacía más que ponerle zancadillas al Estado hispánico, su aliado y su enemigo. No solo es que el hugonote Enrique IV hubiera dicho «París bien vale una misa», no es solo que Cromwell y el Parlamento británico hubieran decapitado a su rey Carlos I, es que el mundo –o sea, la Europa Occidental– estaba ardiendo como una caldera, la que estalló en la Guerra de los Treinta Años. Por cierto, y ya que hablamos de

decapitar a reyes, hasta que llegó la democrática guillotina que cortaba cualquier cabeza, conviene recordar un síntoma más dentro de las contradicciones de esa lucha mortal entre capitalismo y feudalismo: en efecto, a los reyes y a los nobles se les decapitaba porque eran la cabeza –caput– del cuerpo orgánico. A los pobres se les ahorcaba porque no eran nada[28].

Pero en la Monarquía hispánica, como en la francesa o en la inglesa, lo que de verdad importaba era la separación progresiva entre la Corona y el Estado. Resulta evidente que, si Luis XIV tuvo que decir en París «el Estado soy yo», eso significaba solo que ya no lo era. El Estado lo representaron de hecho Richelieu o Mazarino. En España el conde-duque intentó acabar con el poder de los nobles y de la Iglesia. Y lógicamente los nobles y la Iglesia se le rebelaron. Para los teóricos de nuestra segunda escolástica, más bien espesa, la política del conde-duque era maquiaveliana y odiosa; era la maldita Razón de Estado, que no contaba con la gracia divina, con la unión del cielo y la tierra (Gracián). Los nobles se revolvieron sin más: los Braganza en Portugal, los Híjar en Aragón y los Medina Sidonia en Andalucía (la rebelión de Cataluña fue mucho más compleja). El maestro Domínguez Ortiz decía que lastimosamente los Medina Sidonia crearon la primera imagen de Andalucía como territorio difusamente unitario, finalmente refugiados en Granada y tratando de pactar con los Braganza portugueses. (Con tristes consecuencias como la pervivencia del poder nobiliario, transformado luego en caciquismo y en el símbolo del atraso hispánico respecto a Europa: el agrarismo inane, la charanga y la pandereta, más el hambre endémica, etc.). En realidad, ni ataco ni defiendo al conde-duque, solo digo que pedía muy poco, y que pedía solo lo necesario para convertir a la Corona Hispánica en un Estado moderno. Pero todo se fue al traste con las guerras interiores y exteriores.

Y si esto ocurría en el espacio público, evidentemente deberíamos preguntarnos qué ocurría en el espacio privado, en el ámbito de la subjetividad, de las configuraciones ideológicas durante los primeros cincuenta años del XVII. Para no distraernos más podría decir que hubo un hecho básico, tras el triunfo de la Contrarreforma tridentina en España. El hecho básico de la desaparición de la vida como imagen textual. El último texto realmente picaresco es ya el de un bufón, el Estebanillo González[29], que habla de la última

batalla que ganaron los antes invencibles Tercios españoles, la batalla de Nördlingen en la Guerra de los Treinta Años. Y aquí otro síntoma claro: ya solo a un bufón se le permite decir las cosas (aunque su propio yo-soy resulte tremendamente ambiguo). Pero la desaparición de la vida ni fue total ni fue absoluta.

Las cosas siguieron siendo muy complejas. Pienso que a lo que se le suele llamar Barroco es, en efecto, a la lucha extrema entre los dos inconscientes ideológicos esbozados: la lucha ideológica entre la aceptación o no aceptación de la relación expresiva entre el alma y el cuerpo. Y pienso igualmente que, si Deleuze centró en Spinoza el problema de la expresión, era ahí donde el problema no existía, puesto que para Spinoza la mente y el cuerpo venían a ser lo mismo. Pero detengámonos un momento en esa idea de expresión que Deleuze utilizó como característica común y básica para Spinoza y Leibniz, aunque concebida de diversa manera en cada uno, y aunque yo no esté de acuerdo con Deleuze en miles de cosas[30].

Spinoza y Leibniz; Góngora y Quevedo

1.— Desde luego el enemigo frontal para Spinoza y Leibniz era Descartes, con los cartesianos en primer plano y los escolásticos en la sombra. Evidentemente venía arrastrándose un peligro obvio desde la aparición del Animismo y la aparición de la vida literal en el XVI: en la poesía de Petrarca y Garcilaso, en las obras de Miguel Ángel o Leonardo, incluso en los llamados poetas metafísicos ingleses del XVII. Como diría John Donne: «El amor nace en el alma / pero un cuerpo es el libro en que se lee». Es el furor erótico o magnético, o es la fuerza misma de la expresión, lo que anima todas las cosas y las hace vivir en sí y entre sí: son los espíritus de Garcilaso que revientan por salir «do no hay salida», cuando la Dama está ausente, una ausencia que a Garcilaso le impide salir de su propio interior, abrir las puertas de su propio cuerpo. E igual ocurre con el furor erótico en La Celestina o con la literalidad de la vida en El Lazarillo[31].

Y el peligro o el desafío era obvio, como digo, para cualquier feudalismo religioso o nobiliario, porque lo que se venía encima era nada menos que el inmanentismo o el panteísmo frente a cualquier teoría sobre el creacionismo divino o la sacralización escolástica. De lo que se trataba, al conceptualizar (o expresar) la expresión, era un problema doble: rechazar tanto la imagen cartesiana de las ideas claras y distintas (que de hecho parecían explicar muy poco) como sobre todo la causalidad real del alma en el cuerpo o del espíritu informando a la materia, etc. Muy al contrario, para Spinoza y Leibniz, la inmanencia de la expresión hacía que el discurso viviera por sí mismo, al igual que la inmanencia del mundo lo hace vivir por sí mismo.

Con matices, por supuesto: Leibniz acepta la diferencia tradicional entre alma y cuerpo, mientras que Spinoza acepta el desafío inmanente y, como decimos, establece la paridad, la igualdad de las pasiones del alma con las del cuerpo y la paridad de las acciones o afecciones del cuerpo con las del alma. Pero hay más: si la expresión es una relación entre el uno y lo múltiple, entre la sustancia o potencia de la vida y sus diversos modos o atributos, Spinoza busca un lenguaje unívoco, sin jerarquías de perfección entre la sustancia y sus modos. Los modos múltiples de las cosas se expresan con la misma perfección que la unidad de la sustancia. Leibniz, por el contrario, acepta lo equívoco de lo múltiple, su diversidad heterogénea, y trata de salvar eso basándose en símbolos tales como la Armonía y la Analogía.

Cualquiera de los dos planteamientos podría explicarnos a posteriori (como intentará hacerlo de otra manera Gracián) lo oscuro de la poética gongorina. Pero creo que la univocidad múltiple de los modos de Spinoza indica mejor la metaforización de Góngora en las Soledades. No digo que Góngora no utilice las analogías o las armonías (lo señalaba ya el comentarista Díaz de Rivas y tantos otros en el XVII), digo solo que la multiplicidad de los modos o de las fórmulas gongorinas, descriptivas o narrativas, jamás es algo confuso o equívoco. Muy al contrario: la multiplicidad de metáforas y de sentidos no rompe nunca la sustancia básica que se va desplegando en el texto. Por ejemplo: si el eje central es el peregrino o el peregrinar, sus modos son el peregrinar sin destino, el peregrinar sin objetivo final (no hacia Roma, Jerusalén o

Santiago); y por tanto el primer atributo de este peregrino son los pies que no caminan más que en sí mismos y hacia ninguna parte; pero también los atributos o modos de los pies son los pasos, y el peregrino anda siempre descalzo, para resaltar la sustancia misma del peregrinar (a Jáuregui, en su Antídoto contra las Soledades, le asombra lo de errante)[32]. Así el mar le devuelve al peregrino el vestido pero no el calzado. Sus pies irán siempre desnudos, puesto que la verdad de la sustancia del peregrinar es su propia verdad desnuda, solamente la sustancia de sus pasos. Sustancia y modos, el peregrinar errante, el peregrino y sus pies o los pasos se expresan siempre con la misma fuerza y la misma presencia básica.

Dejando al lado las otras características de la época, digamos solo que es verdad que Gracián también utiliza la imagen de expresión. Sabemos que en la Agudeza nos dice que el concepto es «un acto del entendimiento que exprime [o sea, expresa] la correspondencia que se halla entre los objetos»[33]. Pero esa correspondencia de que nos habla Gracián no es más que una manera de referirse a la causalidad real de la tradición aristotélica y escolástica. Y desde luego que no pongo en duda la agudeza de los análisis retóricos de Gracián, pero está claro que en Gracián la idea de expresión no tiene nada que ver con la inmanencia que nos señalan Spinoza o Leibniz.

Góngora lleva hasta el extremo todos los recursos retóricos y todas las alegorías y armonías que tiene a mano. Pero en las Soledades su discurso es tan inmanente con lo expresado como la vida que el texto expresa es inmanente respecto a su expresión. La historia (o las historias) de las Soledades es una historia de azares y aventuras fortuitas, de casualidades (como el andar a la aventura del Quijote) y no de causalidades. Y el universo que Góngora crea no es más que la expresión múltiple de la potencia inmanente de la vida. El encadenamiento continuo de esas metamorfosis, de esos azares inesperados que se multiplican, es lo que hace que parezcan oscuras las Soledades (como el Polifemo o el Píramo y Tisbe). O, dicho de otra forma: la categoría de expresión, el problema de la expresión entre el alma y el cuerpo, o entre la materia y el espíritu, provenía de ese hecho básico ya aludido. El hecho decisivo de si el alma humana y la naturaleza estaban corrompidas en su origen o bien el hecho decisivo de si esa corrupción no existía. Lo cierto es que

resulta evidente que para Góngora la vida es lo único que importa y que el lenguaje es algo tan material y tan bello como los cuerpos de la naturaleza o los signos que se intercambian. Por eso, más que en las formas, Góngora cree en la fuerza material de los propios signos lingüísticos, y por eso los intercambia como le da la gana. Creo en efecto que en las primitivas Soledades de 1613 (y por supuesto en las correcciones posteriores a partir de 1617) el carácter de la expresión es claro.

Los signos o las figuras gongorinas son siempre intercambiables y dúctiles. Son la expresión de la inmanencia vital de los pasos o los pies, del peregrinar sin más finalidad que ser una inmanencia de sí misma, un camino sin teleología ni dirección, que ni es el formalismo deshumanizado que le atribuyó a Góngora Ortega y quizá parte del 27, ni es la triste resocialización que se intentó dar a Góngora en 1961, en el Centenario de su nacimiento. Todo esto nos indica lo difícil que resulta leer a los clásicos porque los leemos desde nuestro hoy. Por supuesto que para mí las Soledades (o más en estricto la primera Soledad) es en efecto el último canto a la vida que aparece en la literatura española en el XVII, al menos en la península (en América el mejor Góngora durará mucho más tiempo, desde Domínguez Camargo a la increíble Sor Juana Inés de la Cruz).

Pero no hablo de la vida en abstracto. El canto a la vida de Góngora le sale inconscientemente en el momento exacto en que la vida se está negando. Por eso se inventa una fábula narrativa que jamás se había narrado antes. Y ese canto a la vida tiene un sentido muy concreto: comienza, sabemos, con los «pasos de un peregrino son errante» y lógicamente termina en unas bodas como signo de la reproducción de la vida: «que, siendo Amor una deidad alada, / bien previno la hija de la espuma / a batallas de amor campo de pluma»[34]. Pero hay algo mucho más importante: si los pies y los pasos del peregrino son siempre los primeros atributos (modos o afecciones) decisivos, lo asombroso es que cada espacio, cada tiempo, cada cosa que rodea al peregrino, todo eso tiene también su propia vida y su propia historia. Por ejemplo, se nos cuenta exactamente la historia de la leche que le dan de cenar los cabreros al peregrino y la historia del macho cabrío cuya carne finísima acompaña a la leche en esa misma cena. Por supuesto se nos cuenta la vida y la historia del leño del barco naufragado que salva al

peregrino y hasta las conquistas marítimas de españoles y portugueses (guiados solo por la codicia, dice Góngora, y lógicamente algún comentarista se escandalizó tanto como el inquisidor Padre Pineda), incluso la historia de la cuchara con que se toma el cuenco de leche y la historia del cuenco.

El canto a la vida de Góngora es básico si lo contrastamos con un grandioso escritor como Quevedo que, sin embargo, cuando se pregunta por la vida lo que escribe es nada menos que esto: «"¡Ah de la vida!"… ¿Nadie me responde?»[35]. Para Góngora la expresión del alma a través del cuerpo no resulta ningún problema, porque los dos son materiales y libres, y todos los cuerpos y todas las almas son bellas. Por eso se expresan mutuamente: no es un alma encarnada quien causa al cuerpo, ni el cuerpo degradado quien degrada el alma. Sin embargo, Quevedo solo cree en la vida cuando dice amar a Lisi o cuando se prepara para comulgar. El magnífico Quevedo es un poeta de la muerte que desprecia absolutamente el cuerpo y las cosas. Góngora es el gran poeta de la vida para el que todas las cosas y todos los cuerpos son bellos y libres, igual que todas las almas. He dicho que para Góngora las almas eran materiales, pero lo he dicho en el sentido de que para él no estaban corrompidas por estar encarnadas en el cuerpo. Para Quevedo, por el contrario, todo es corrupción y podredumbre. Cuando Góngora escribe: «entre espinas crepúsculos pisando» (como cuando escribe: «pisando la dudosa luz del día» o «la confusión pisando del desierto»)[36], se trata de pies y de pasos felices por vivir. Por el contrario, para Quevedo sus pies y sus pasos son perezosos porque no tienen prisa por morir. Si nos fijamos, Góngora materializa siempre lo espiritual, puesto que toda la materia es bella, y por eso los pies desnudos del peregrino no pisan espinas, sino que pisan crepúsculos (o no pisan el desierto sino su confusión, etcétera).

Por el contrario, Quevedo tiene que espiritualizar lo material, porque para él la materia y los cuerpos son siempre despreciables y solo una gracia paulina puede salvar al mundo. Incluso pienso que el «polvo enamorado», las cenizas que tienen sentido en el soneto magistral de Quevedo («Cerrar podrá mis ojos» y sus variantes)[37], es prácticamente el único caso en que se matiza que el cuerpo no es del todo despreciable. Sin embargo, Góngora nos ofrece un mundo

armonioso y feliz y su supuesta oscuridad no es más que eso, la fuerza de las metáforas y de los signos que se intercambian entre sí para contarnos la vida de todas las cosas. Señalé a propósito del Quijote que Cervantes se había inventado la novela moderna al mostrar que el mundo no tenía un sentido único, sino que tenía múltiples sentidos.

Es también lo que hace Shakespeare y es también lo que sucede en las Soledades de Góngora. No hay un único sentido en el mundo, sino que la riqueza de la vida consiste en su expresión múltiple, en su multiplicidad de sentidos como en cada paso que se da. No es el peregrino de amor ni el homo viator. El peregrino de Góngora son los pies que andan por la vida para gozarla, para admirarla (Jáuregui llevaba razón al acusarlo de «mirón»)[38] y para contarnos su multiplicidad significativa, su potencialidad de sentidos. La belleza de la vida es lo que nos cuenta Góngora (y su expresividad visible: curiosamente el útil Jáuregui –que acabó imitando inútilmente a Góngora– se coloca a su vez como mirón y le reprocha a Góngora que la pelea entre los luchadores de las fiestas de las bodas sea tan expresivamente visible que –nos dice– parece «que los veo»)[39].

Lógicamente el sagaz Abad de Rute le responde a Jáuregui que eso era precisamente lo que pretendía Góngora[40]. Por el contrario la aniquilación de la vida es lo que nos cuenta Quevedo. Son dos formas de expresión en el XVII y repito que creo que al choque de esa relación entre espíritu y materia, al choque entre afirmación de la vida y negación de la vida es a lo que se le suele llamar Barroco.

Pero no hay una sola fórmula. Góngora y Quevedo serían dos formas de expresión barroca. ¿Hay un barroco andaluz, español, europeo, latinoamericano? Como algo esencial es algo en lo que no creo. No existe un alma barroca, ni una fórmula igual en Góngora o Velázquez, aunque sí el pintar la vida (y ello aunque al tan aludido sevillano Jáuregui sí se le acusó de escribir su mediocre Orfeo en «latín andaluz»). Ahora bien: si la expresión entre materia y espíritu es el problema, resulta evidente que con Gracián y Calderón el problema de la vida ya no existe. Aún existía en Quevedo. Después no: para Gracián y Calderón todos somos culpables por haber nacido. Y entonces sí que la retórica de la negatividad y del llamado

desengaño se impone. Pero esta es una historia demasiado sabida y yo prefiero alabar aquí la maravilla poética que nos ofrece Góngora con su canto a la vida en las Soledades, ya que de hecho estamos homenajeando a Góngora otra vez en el 2007. Quevedo, Gracián y Calderón me parecen escritores magníficos. Pero creo que las Soledades es una invención inigualable. Y es importante: las otras fábulas gongorinas tenían temáticas previas. Con las Soledades Góngora se inventa el nuevo sentido de la invención poética. Nada menos que la inmanencia de la vida y de la expresión.

Con una nota final: Góngora –como Cervantes, pero no en la ficción sino en la realidad– también compró su propio libro[41]. Góngora no guardaba nunca sus poemas, a los que llamaba borrones, pero en 1625, dos años antes de su muerte, pidió a su administrador Cristóbal de Heredia que le comprara en Córdoba un cartapacio que había aparecido con sus poemas, aunque costara «un ojo que sea de la cara»[42]. Heredia se lo envió a Madrid y murió al poco tiempo[43]. Góngora corrigió el manuscrito que hoy conocemos como manuscrito Chacón[44], que no se imprimió jamás pero sí fue dedicado al conde-duque, de quien Góngora esperaba una ayuda, pues vivía en la más absoluta miseria. Me temo que ni siquiera al final supo jugar sus cartas, él siempre tan frío. Aunque nunca olvidaré ese verso único: «entre espinas crepúsculos pisando» (un verso al que Jáuregui consideraba ridículo)[45]. Sin saberlo, Góngora estaba defendiendo la inmanencia material de Spinoza, años antes de que a Spinoza lo expulsaran (tras intentar defenderse en castellano) de la Sinagoga holandesa.

---

[*] Este texto se publicó, originariamente, con el título «Las formaciones ideológicas del Barroco andaluz», en Alfredo J. Morales (coord.), Actas «Congreso Internacional Andalucía Barroca» (Antequera, 17-21 septiembre 2007), Vol. IV. Ciencia, Filosofía y Religiosidad, Sevilla, Junta de Andalucía/Consejería de Cultura, 2008, pp. 161-170, y reeditado, con el título que aquí se publica, en Juan Carlos Rodríguez, De qué hablamos cuando hablamos de marxismo, cit., pp. 90-109.

[1] [Luis de Góngora, Soledades, en Obras completas, Madrid,

Aguilar, 1972, p. 637, v. 109 (ed.: Juan e Isabel Millé y Giménez); Obras completas. I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2008, p. 369 (ed.: Antonio Carreira), y Soledades, Madrid, Castalia, 1994, p. 221 (ed.: Robert Jammes). Y cfr. Robert Jammes, Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines/Université de Bordeaux, 1967 (ed. cast.: La obra poética de don Luis de Góngora y Argote, Madrid, Castalia, 1987, pp. 497-498, n. 46)].

[2] [Véase Gabriel Ferrater, «Prólogo», en Franz Kafka, El procés, Barcelona, Proa, 1966].

[3] [Cfr. Alexandre Kojève, Introduction à la lecture de Hegel, París, Gallimard, 1947 (ed. cast.: La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel, Buenos Aires, La Pléyade, 1971; y nueva ed.: Introducción a la lectura de Hegel, Madrid, Trotta, 2013)].

[4] De hecho, aparte del Historicismo estrictamente positivista basado en datos y fechas, el problema surgía, como en la Estilística poética, en torno al eje de la dicotomía kantiana entre lo empírico y lo trascendental: toda verdadera poesía consistiría en definitiva en liberar a las palabras de su uso cotidiano o prosificado, liberarlas pues, como dice Heidegger, del «vulgar tejemaneje de todos los días» e idealizarlas, por tanto, en el sentido kantiano de Idea: transportarlas al ámbito trascendental. Recordemos que era por esto por lo que Husserl rechazaba el Historicismo y el Psicologismo que habían aparecido en el Horizonte fenomenológico, ya que le parecían saberes excesivamente mundanos o empíricos, no propios de la Filosofía que debería moverse únicamente en el campo de la Idea, o sea, de lo trascendental. Igual, pues, que los estilistas y sus apreciaciones sobre la poesía, los historicistas estarían zambullidos en un ámbito demasiado empírico y de ahí la necesidad de la reconstrucción ideal que solicitaba Cassirer. Por su parte, el historicismo empirista anglosajón es siempre absolutamente relativista, aunque nunca se aparte de su eje: la supuesta Naturaleza humana, entendida ahora como galería de espejos de la burguesía industrial inglesa. Pero algo similar sucede con el racionalismo francés.

[5] [Cfr. Raymond Aron, Introduction à la philosophie de l'histoire.

Essai sur les limites de l'objectivité historique, París, Gallimard, 1938 (ed. cast.: Introducción a la filosofía de la historia. Ensayo sobre los límites de la objetividad histórica, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1984, 2 vols.)].

[6] [Véase Karl Marx, Notas marginales al «Tratado de economía política» de Adolph Wagner, México, Siglo XXI/Cuadernos de Pasado y Presente, 1982, p. 34: «Como yo no he construido jamás un "sistema socialista", trátase de una fantasía de los Wagner, Schäffle e tutti quanti»].

[7] Como se sabe de sobra, se llamaron incunables (o sea, más o menos «en pañales») los textos impresos hasta 1500. Los saco aquí a colación solo por resaltar el trasluz familiarista que siempre nos rodea.

[8] [Véase Juan Carlos Rodríguez, Tras la muerte del aura (En contra y a favor de la Ilustración), Granada, Universidad de Granada, 2011, pp. 293-324].

[9] [Cfr. Walter Benjamin, El origen del drama barroco alemán, Madrid, Taurus, 1990 (trad.: José Muñoz Millanes), y también Walter Benjamin, El origen del «Trauerspiel» alemán, en Obras. Libro I/Vol. 1, Madrid, Abada, 2006, pp. 217-459 (trad.: Alfredo Brotons Muñoz). Y cfr. Ana Lucas, El trasfondo barroco de lo moderno (Estética y crisis de la Modernidad en la filosofía de Walter Benjamin), Madrid, UNED, 1992].

[10] [Véase Francisco Fernández de Córdoba (Abad de Rute), Parecer de don Francisco de Córdoba acerca de las «Soledades» a instancia de su autor, en Ángel Pariente (ed.), En torno a Góngora, Madrid, Júcar, 1986, pp. 25-49 (30): «Juzgo mi Señor que lo que a la hermosura destas Soledades, y vago lienzo de Flandes, ofusca, y hace sombra (efecto suyo propio), es la oscuridad»; «El Parecer del Abad de Rute sobre las Soledades. Edición y comentario de un texto inédito», en Emilio Orozco Díaz, En torno a las «Soledades» de Góngora. Ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema, Granada, Universidad de Granada, 1969, pp. 95-146, y ed. electrónica, por Muriel Elvira: Parecer de don Francisco de Córdoba acerca de las «Soledades» a instancia de su autor (https://obtic.huma-num.fr/obvil-web/corpus/gongora/

html/1614_parecer.html), 2015. Y también véase Francisco Fernández de Córdoba (Abad de Rute), Examen del «Antídoto» o Apología por las «Soledades» de don Luis de Góngora contra el autor del «Antídoto», Córdoba, Almuzara, 2019, pp. 134-135 (ed.: Matteo Mancinelli): «como en un lienzo de Flandes, se ven industriosa y hermosísimamente pintados mil géneros de ejercicios rústicos, cacerías, chozas, montes, valles, prados, bosques, mares, esteros, ríos, arroyos, animales terrestres, acuáticos y aéreos. Dije en un lienzo, digo en algunos, porque estas "Soledades" constan de más de una parte, pues se dividen en cuatro». Cfr. Luis de Góngora, Soledades, cit., pp. 126-130 (ed.: Robert Jammes); Mercedes Blanco, «Lienzos de Flandes: las Soledades y el paisaje pictórico», en VV.AA., Actas del IV Congreso Internacional de AISO, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, vol. I, pp. 263-274; Humberto Huergo Cardoso, «Las Soledades de Góngora, ¿lienço de Flandes o pintura valiente?», La Torre, VI/20-21, (abril-septiembre 2001), pp. 193-231, y Emmanuelle Huard-Baudry, «En torno a las Soledades: el abad de Rute y los lienzos de Flandes», Criticón, 114 (2012), pp. 139-178].

[11] Jorge Luis Borges, Historia universal de la infamia («Prólogo» a la edición de 1954), en Obras completas. Vol. I, Barcelona, Emecé, 1989, p. 291. Borges, se sabe, menospreciaba a Góngora. Apreciaba en Quevedo no el halo barroquista de su forma de escribir sino el hecho de que se nos presentara como una literatura «compleja y dilatada» en sí misma. Y le desconcertaba tanto el verso quevediano: «Y su epitafio la sangrienta luna» (en el soneto dedicado a la muerte del Duque de Osuna) que una vez prefiere ignorarlo y otra vez lo admira como uno de los «más memorables de la poesía en lengua española». Lo primero lo dice en Otras inquisiciones (1952) y lo segundo en Siete noches (1980).

[12] [Cfr. José Lezama Lima, La expresión americana, México, FCE, 1993 (ed.: Irlemar Chiampi); Severo Sarduy, Barroco, Buenos Aires, Sudamericana, 1974; S. Sarduy, Ensayos generales sobre el Barroco, México, FCE 1987; Omar Calabrese, La era neobarroca, Madrid, Cátedra, 1989; Roberto Diodato, Superficialità della bellezza. Spinoza e l'estetica, Bollate, Il Melograno, 1990, y Roberto Diodato, Vermeer, Góngora, Spinoza. L'estetica come scienza intuitiva, Milán, Bruno Mondadori, 1998].

[13] [Cfr. Gilles Deleuze, Spinoza: philosophie practique, París, PUF, 1970 (ed. cast.: Spinoza: filosofía práctica, Barcelona, Tusquets, 1984); Gilles Deleuze, Spinoza et le problème de l'expression, París, Minuit, 1968 (ed. cast.: Spinoza y el problema de la expresión, Barcelona, Muchnik, 1996), y Gilles Deleuze, Le pli. Leibniz et le Baroque, París, Minuit, 1988 (ed. cast.: El pliegue. Leibniz y el barroco, Barcelona, Paidós, 1989)].

[14] [Cfr. Benito Pelegrín, Le fil perdu du «Criticón» de Baltasar Gracián: objectif Port-Royal. Allégorie et composition «conceptiste», Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985, y Éthique et esthétique du barroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián, Arles, Actes Sud, 1985].

[15] [Cfr. Fernando Rodríguez de la Flor, La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999; Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico, Madrid, Cátedra, 2002; Pasiones frías: secreto y disimulación en el Barroco hispano, Madrid, Marcial Pons, 2005; Era melancólica. Figuras del imaginario barroco, J. de Olañeta/Universitat de les Illes Balears, 2007, y Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano, Madrid, Akal, 2012].

[16] [Cfr. Roger Bartra, Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro, Barcelona, Anagrama, 2001].

[17] Cfr. Aurora Egido, «De la mano de Artemia. Sobre la invención del barroco literario», en Alonso Cano y su época (Symposium Internacional), Granada, El Partal, 2002, pp. 123-140. [Reimp. en: Aurora Egido, De la mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mnemotecnia y Arte en el Siglo de Oro, Barcelona, J. de Olañeta/ Universitat de les Illes Balears, 2004, pp. 195-204].

[18] [Cfr. Elena Cantarino, De la Razón de Estado a la razón de estado del individuo. Tratados político-morales de Baltasar Gracián (1627-1647), Valencia, Universitat de València; 1996; Elena Cantarino y Emilio Blanco (coords.), Diccionario de conceptos de Baltasar Gracián, Madrid, Cátedra, 2005, y Baltasar Gracián, El Criticón, Madrid, Espasa-Calpe, 1998 (ed.: Elena Cantarino)].

[19] [Véase John Beverley, Una modernidad obsoleta. Estudios sobre el Barroco, Los Teques, ALEM, 1997].

[20] [Véase Jacques Lacan, «Del barroco», en El Seminario. Libro 20. Aun. 1972-1973, Buenos Aires, Paidós, 1975, pp. 127-141 (ed.: Jacques-Alain Milner)].

[21] [Luis de Góngora, «115. Dineros son calidad,» [1601], en Obras Completas, cit., pp. 320-322; «125. Dineros son calidad,», en Obras Completas. I…, cit., pp. 195-197, y «XVII. Dineros son calidad,», en Letrillas, Madrid, Castalia, 1984, pp. 93-97, vv. 19-25 (ed.: Robert Jammes)].

[23]22 [Véase, el ya citado, Juan Carlos Rodríguez, Freud: la escritura, la literatura (inconsciente ideológico e inconsciente libidinal), Madrid, Akal, 2022].

[24]23 [Véase Juan Carlos Rodríguez, «Animismo y sustancialismo» y «Sustancialismo y animismo como matrices ideológicas», en Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 59-61 y 115-119 (2017, pp. 53-55 y 101-105); La literatura del pobre, cit., 2001, pp. 45-46, 52, 77-79, 119-122, 130-132, 176-178, 200-205, 219-221, 230-238 y 320-323, y el ya referido «Author's preface to the English translation», en Juan Carlos Rodríguez, Theory and History of Ideological Production. The First Bourgeois Literatures (the 16th Century), cit., pp. 12-16 (ed. cast. en: Juan Carlos Rodríguez, De qué hablamos cuando hablamos de literatura, cit., pp. 38-45)].

[24] [Véase Juan Carlos Rodríguez, «Lo "natural" y el "uso" de las palabras», en Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 273-280 (2017, pp. 251-257). Cfr. Juan Boscán, Poesía, Madrid, Akal, 1999 (ed.: Pedro Ruiz Pérez), y Antonio Gargano, «"Amigo de cosas nuevas". Controversias literarias y orígenes de la moderna poesía española», en Mercedes Blanco y Juan Montero (coords.), Controversias y poesía (De Garcilaso a Góngora), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019, pp. 15-41].

[25] [Véase Juan Carlos Rodríguez, La literatura del pobre, cit, 2001, 2.a ed.].

[26] [Véase Antonio Tovar y Miguel de la Pinta Llorente (eds.), Procesos inquisitoriales contra Francisco Sánchez de las Brozas, Madrid, CSIC/Instituto Antonio de Nebrija, 1941. Y cfr. Martín Fernández Navarrete, Miguel Salvá y Pedro Sainz de Baranda, Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España. Tomo II. Proceso original que la Inquisición de Valladolid hizo al maestro Francisco Sánchez de las Brozas, llamado vulgarmente el Brocense, Madrid, Viuda de Calero, 1843; disponible en la «Biblioteca Digital de Castilla y León» (https://bibliotecadigital.jcyl.es/en/consulta/registro.do?id=11240)].

[27] [Cfr. Manuel Peña Díaz, Escribir y prohibir. Inquisición y censura en los Siglos de Oro, Madrid, Cátedra, 2015, y Jesús Martínez de Bujanda, El Índice de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición española (1551-1819). Evolución y contenido, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2016].

[28] En el magnífico caso de La Celestina, cuando Calixto se entera que sus criados han sido ejecutados, se asombra: la muerte de sus criados (mucho ojo: no ya sus siervos) no le importaba en absoluto (solo le importa el deseo de/por Melibea), pero sí le sorprende que hayan sido decapitados y no ahorcados. En verdad no pudieron ahorcarlos porque tenían la cabeza casi deshecha al haberse tirado a la calle desde el tejado de la vieja prostituta. [Cfr. Juan Carlos Rodríguez, «El caso de La Celestina», en La literatura del pobre, cit., 2.a ed., pp. 69-113].

[29] [Cfr. Juan Carlos Rodríguez, «El Estebanillo González», en La literatura del pobre, cit., 2.a ed., pp. 299-315].

[30] [Cfr. Juan Carlos Rodríguez, «Literatura y Filosofía: Deleuze o la caza del Snark», La balsa de la Medusa, 36 (1995), pp. 53-56].

[31] [Cfr. Juan Carlos Rodríguez, «Lázaro de Tormes: ¿el caso?», en La literatura del pobre, cit., 2.a ed., pp. 151-205].

[32] [Véase Juan de Jáuregui, Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades» (1615), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, pp. 3-82, cita en p. 36 (ed.: José María Rico García): «He aquí: V.m. usa la palabra “errante”, tan nueva para nosotros, que rara vez se halla en poeta nuestro, y nunca en Garcilaso». Cfr. también: «Antídoto

contra la pestilente poesía de las Soledades», en José Jordán de Urríes y Azara, Biografía y estudio crítico de Jáuregui, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra/RAE, 1899, pp. 149-179; «Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades, aplicada a su autor, para defenderle de sí mismo», en Eurice Joiner Gates, Documentos gongorinos. Los «Discursos apologéticos» de Pedro Díaz de Rivas. El «Antídoto» de Juan de Jáuregui, México, El Colegio de México, 1960, pp. 85-140, o también en Ángel Pariente (ed.), En torno a Góngora, cit., pp. 51-94].

[33] [Baltasar Gracián, «Discurso II. Esencia de la agudeza ilustrada», en Agudeza y arte de ingenio, Madrid, Castalia, 1969, vol. I, p. 55 (ed.: Evaristo Correa Calderón), y Obras Completas, Madrid, Espasa, 2001, p. 319 (ed.: Luis Sánchez Laílla)].

[34] [Luis de Góngora, Soledad primera, en Obras Completas, cit., p. 663; [Soledad] primera, Obras Completas. I…, cit., p. 1395, y en Soledades, cit., p. 419 («Soledad primera», vv. 1089-1091) (ed.: Robert Jammes)].

[35] [Francisco de Quevedo, «2. Represéntase la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió. "¡Ah de la vida!"… ¿Nadie me responde?», en Obra poética. Vol. I, Madrid, Castalia, 1969, pp. 149-150 (ed.: José Manuel Blecua), y en Poesía original completa, Barcelona, Planeta, 1971, p. 4 (ed.: José Manuel Blecua)].

[36] [Luis de Góngora, respectivamente: Soledad primera, en Obras Completas, cit., p. 635; [Soledad] primera, en Obras Completas. I…, cit., p. 367, y Soledades, cit., p. 207 («Soledad primera», v. 48); «416. Fábula de Polifemo y Galatea. Estas que me dictó, rimas sonoras» (1613), en Obras Completas, cit., p. 621; «255. Fábula de Polifemo y Galatea. Estas, que me dictó, rimas sonoras,» (1612), Obras Completas. I…, cit., p. 337, y Fábula de Polifemo y Galatea, Madrid, Cátedra, p. 163 (v. 72) (ed.: Jesús Ponce Cárdenas); y «258. De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado. Descaminado, enfermo, peregrino,» (1594), en Obras Completas, cit., p. 462; «100. De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado. Descaminado, enfermo, peregrino,» (1594), Obras Completas. I…, cit., p. 158, «80. De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado. Descaminado, enfermo, peregrino,» (1594), Sonetos completos, Madrid, Castalia, 1969, p. 145 (v. 3)

(ed.: Biruté Ciplijauskaité), y «49. De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado. Descaminado, enfermo, peregrino,», en Sonetos, Madrid, Cátedra, 2019, pp. 575-582 (ed.: Juan Matas Caballero)].

[37] [Francisco de Quevedo, «472. Amor constante más allá de la muerte. Cerrar podrá mis ojos la postrera», en Obra poética, cit., vol. I, p. 657, y en Poesía original completa, cit., pp. 480-481].

[38] [Véase Juan de Jáuregui, Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades» (1615), cit., p. 7 (ed.: José María Rico García): «Este fue al mar y vino del mar, sin que sepáis cómo ni para qué; él no sirve sino de mirón, y no dice cosa buena ni mala, ni despega su boca»].

[39] [Ibidem, p. 27: «Parece que dos muchachos se toman a caídas, y que los veo.». Cfr. Luis de Góngora, Soledades, cit., pp. 395-398 (vv. 963-980): «procuran derribarse, y, derribados» (v. 975)].

[40] [Véase Francisco Fernández de Córdoba (Abad de Rute), Examen del «Antídoto» o Apología por las «Soledades» de don Luis de Góngora contra el autor del «Antídoto», cit., p. 244 (ed.: Matteo Mancinelli): «Esa es la valentía del poeta: pintar de suerte las cosas que parezca que se ven. No trato de anteponer nuestro poeta a todos los antiguos, pero puedo afirmar que esta lucha que describe no cede a la de Homero y Estacio en sus juegos funerales, ni a la de Hércules y Anteo escrita por Lucano, ni a la de los pastores por Sannazaro en su Arcadia»].

[41] Cfr. Juan Carlos Rodríguez, El escritor que compró su propio libro. Para leer el Quijote, 2.a ed. revisada, Granada, Comares/De Guante Blanco, 2013 [1.a ed.: Madrid, Debate, 2003].

[42] [Véase Luis de Góngora, cartas «115. A Cristóbal de Heredia (1 de julio de 1625)», «116. A Cristóbal de Heredia (Madrid, 8 de julio de 1625)» y «117. A Cristóbal de Heredia (15 de julio de 1625)», en Epistolario completo, Zaragoza, Libros Pórtico/Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 2000, pp. 194-196 (ed.: Antonio Carreira / Concords.: Antonio Lara): «El cartapacio suplico a vuesa merced me lo busque vuesa merced y me lo compre, si no es que dice que no se teje en Córdoba. // El cartapacio suplico a vuesa merced se compre

por un ojo que sea de la cara, por que saque hoy lo que me sacará de aquí desempeñado. // El cartapacio llegó a muy buen tiempo; beso las manos a vuesa merced por el cuidado. El mío es ahora de co[rregirlo?] y añadirle cuanto he hecho después, para estampar este septiembre, y procurar que valga aun la mitad de lo que me aseguran.». O cfr. también Luis de Góngora, cartas 116 (47), 117 (48) y 118 (49), en Obras completas, cit., pp. 1057-1062].

[43] [Cfr. Amelia de Paz, «El testamento del Licenciado Cristóbal de Heredia, administrador de Góngora», Nueva Revista de Filología Hispánica, LXI/1 (2013), pp. 99-145].

[44] [Cfr. Luis de Góngora, Obras de Don Luis de Góngora, reconocidas y comunicadas con él por D. Antonio Chacón Ponce de León, Señor de Poluoranca. Al Excmo. Señor D. Gaspar de Guzmán Conde de Olivares…, Málaga, Caja de Ahorros de Ronda/RAE, 1991, 3 vols. (ed. facsímil). Introds. de: Dámaso Alonso, Manuel Sánchez Mariana y Antonio Carreira. Para el texto de Carreira véase «El Manuscrito Chacón: a tal señor, tal honor», en Gongoremas, Barcelona, Península, 1998, pp. 75-94. Además cfr.: Amelia de Paz, «Góngora en entredicho, o la superstición del codex optimus», en Begoña López Bueno (ed.), El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 57-81].

[45] [Véase Juan de Jáuregui, Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades» (1615), cit., p. 45-46: «Pues la voz “crepúsculo” bastante novedad tendría usándola con toda llaneza en su propio significado. Mas V.m., no contento con eso hace ya della potaje, y pasa a una ridícula frasis: Entre espinas crepúsculos pisando»].

I.2

Alzar figura

(En torno a la posmodernidad) [*]

…donde es vencida en mil partes,

de la labor, la materia,

Luis de Góngora, 1586

Externus mundus est figura…

Bruckner, s. XVIII

Este artículo debe leerse, [desde el lado europeo, como una cuestión metafísica] en el siguiente sentido: la llamada posmodernidad no es otra cosa que el discurso del ente-sin-el-Ser. O sea, las derivaciones inevitables del segundo Heidegger: en suma, mera Fenomenología. En los años 40 el ente-sin-el-Ser provocó la angustia que se llamó Existencialismo. En los años 80-90 el ente-sin-el-Ser provoca la normalidad de lo banal: id est, aceptar el capitalismo como norma y como sistema natural. A esto se le suele llamar no la importancia de lo profundo, sino la importancia de las apariencias superficiales. Es decir, a esto se le llegó a llamar neobarroco. Este trabajo está dedicado a demostrar no el carácter «natural» de tales cuestiones, sino el carácter ideológico (esto es, capitalista) de lo que sin

embargo se nos presenta como la verdad misma de la vida. Por eso he tratado de investigar a qué se llamó Barroco, a qué se llamaron Formas «abiertas» y «cerradas» (a partir de Wölfflin) y, por consiguiente, Sociedades «abiertas» y «cerradas» (a partir de Popper). Lo curioso no es que yo haya hecho este trabajo: lo curioso es que a casi nadie le haya parecido necesario hacerlo.

[Desde el lado americano la cuestión es muy distinta. En USA no existe ningún tipo de metafísica. Allí lo posmoderno significa –o significó– la multiplicidad de una ambigüedad clave. Esta ambigüedad: ser los dueños prácticos del mundo, pero no tener una auténtica teoría de tal dominación (y cuando se tenía generaba incluso malas consecuencias). Se supone que para los norteamericanos (que no tienen historia) la posmodernidad es su primer gran hecho histórico tras la Independencia (que sería el comienzo de su modernidad), ahora habría aparecido al fin su realización plena, su verdad implantada sobre todo el planeta. Pero esto es muy difícil de plantear y de asumir: para ellos la posmodernidad es lo que quizás comienza después de la segunda guerra mundial y la guerra fría (las dos grandes guerras escritas) y lo que hay que explicar a partir del 80 (su escrito definitivo). Pero no sin contradicciones: la matización de las lecturas llega a ser infinita al respecto. Desde Jameson a Chomsky, hay una lectura progresista –o refractaria– a la posmodernidad. También hay múltiples lecturas reaccionarias o «complejas» (cinco caras de la posmodernidad, etc.). En realidad, esto es una larga reseña de lo que discutí con mis amigos y amigas de la Universidad de Nueva York (y también en la de Madison/Wisconsin) durante la primavera del año 98. Un inmenso respeto guardo por su honestidad y su hospitalidad. Quizás por eso comienzo a partir de Hume.

Quiero decir:][1] quizá la estructura dominante debería volver a sus mejores orígenes: frente a la Norma la diversidad. Al menos tal como la estableció Hume:

La gran variedad de gustos, así como de opiniones, que prevalece en el mundo, es demasiado obvia como para que haya quedado alguien sin observarla[2].

Lo curioso es que hoy haya tantas opiniones «llenas» que solo tienen una identificación «vacía»: precisamente la de ignorar la Norma que las habita. O de otro modo, precisamente a la inversa: jamás hay un vacío de la opinión (esa ridiculez de decir: mis ideas) sino que siempre existe el lleno del inconsciente que nos habita: la Norma de lo dominante. A esta Norma, a esta gestualidad inconsciente que siempre oculta su nombre, es a lo que se llama Posmodernidad.

I. La espuma de los días

L'écume des jours

Boris Vian, 1947

1.— He aquí, en fin, el paradigma: no la mirada, sino la superficie; eso es lo que se busca. Como el expresionismo buscó al romanticismo. Como el 27 buscó la Forma. Lo posmoderno busca lo premoderno: la supuesta pasión por el Barroco.

Se busca la búsqueda: misterios superficiales dentro del antiguo misterio del ser. Donde ya nada es lo que parece: incluso la relación amo/esclavo (hombre/mujer, blanco/negro) aparece solo como máscara del poder. No como realidad de explotación. (Obviamente: la posmodernidad es el país donde no se puede nombrar al proletariado…). Todo se reduce, pues, a la mirada: la cárcel o la homosexualidad, por ejemplo (así lo vemos en Gore Vidal, así en el pos-lacanismo minimalista de la danza o el saber): nunca se habla de explotación, por lo visto, solo de represión, y eso únicamente en lo que se refiere a máscaras y revelaciones. He aquí, en suma, el único signo: el decorado o lo efímero como validez solo en tanto que desechable. Derroche, gratuidad, placer (Vattimo) de la

disolución: frente al viejo utilitarismo reproductivo de la ganancia, iniciado quizás en Adam Smith, ahora apenas se muestra la voluta de la imagen que solo se retuerce en sí misma, como escayola o cartón piedra. Claro que no se trata de reivindicar al Niestzche duro, el que se involucraba en la lucha por la vida, sino de olvidar tal dureza: tan solo hablar de una especie de metafísica de papel, de cultura de yeso sin cuajar, porque parece que la dureza, la lucha, nunca habrían estado en otro sitio. Es el poder de la letra, de hecho sin cuajo, de que extrañamente hablan tanto el retórico Paul de Man como el veloz Virilio, etc. La realidad que se pone a prueba en cada escena vital apenas se esboza como un estallido de fuegos artificiales (Warhol, Finkielkraut). La desaparición de lo real –sic– en el instante y en su artificio sin presente: maqueta de exactamente nada. Un espacio sin otro secreto que el propio artilugio del secreto. Entertainment, como dicen los norteamericanos: la central de la inteligencia, el servicio secreto genial –y por ello sin nombre– de una Kulturkampf, que jamás debe exhibir su sombra: solo el perfil del interior (de la casa, del cuerpo, de la escritura) como decoración de interiores. Y curiosamente así, esta central de inteligencia, coincidiendo con sus auténticos orígenes de dominio. Los orígenes del diseño capitalista en el XVIII. Por ejemplo, este diseño: «Le monde interieur est la figure de l'homme», fue como tradujo el racionalista Diderot al teósofo parasalciano/alquimista Bruckner. ¿Se trataba ya, desde entonces, de plantear la dicotomía entre dos interiores básicos? ¿Entre el interior del sujeto jurídico burgués y el interior de la individualidad social que trataba de ignorarse? ¿Qué nos construye como yo?

2.— Extraña mezcla, sin duda, la de Bruckner y Diderot en La Enciclopedia (respectivamente, p. 678 –II.a proposition– y p. 249 de Diderot). Pero de tal extraña mezcla surgió acaso una especie de fermento (¿aquello era la modernidad?) de las revoluciones burguesas en Inglaterra, Francia y Estados Unidos. Cuatro siglos de establecimiento del sistema capitalista encontraron ahí lo que ahora se ha dado en llamar su acontecimiento revolucionario: tres procesos de excepción en cuatro siglos de vida.

Al poner en duda la excepción del acontecimiento (una revolución

no es más que la implantación durante siglos de un sistema) es por lo que de modo similar ponemos en duda la espuma de nuestros días: id est, algo así como lo que luego se nos dijo que era lo «neobarroco» y que era lo «posmoderno». En realidad, no es que haga falta esperar ningún acontecimiento, es que el acontecimiento ya está aquí desde siempre: es la plena endogamia de un sistema que comenzó su larga marcha hace más de cuatro siglos. Plenamente interiorizado ya, solo le queda el juego doméstico entre sus propias apariencias, sus propias cartas marcadas, que son efímeras porque en realidad se pueden intercambiar en cualquier momento sin que nunca pase nada: a ese intercambio efímero se le llama el efecto neobarroco… Salvo que lo triste de toda esta vieja envoltura, recubierta hoy con especial verbalismo heideggeriano, es que siempre implica tristeza: ¿por qué no reconocerlo? Heidegger y la ideología de la muerte (como fusión máxima de esencia/existencia) hasta el «viva la muerte» del fascismo. El ser no es tan homogéneo como se supone y la realidad ofrece grietas. Solo que no era tal planteamiento lo que estaba brillando de hecho como la verdadera espuma de la superficie posmoderna. Ni tampoco se trataba de planteamientos tales como lo luminoso/racional (que sería lo vivo «Ilustrado», por una parte, frente a lo pasional/mistérico, que sería lo vivo «Romántico» o irracional, por otra parte), y ni siquiera se trataba de plantear la vida en torno a categorías tales como la relación entre superficie y fondo. Aunque, en efecto, se trataba ya de la teoría del buzo. Entre lo de arriba y lo de abajo, el buzo vivía solo en la espuma. Se le acabó su oficio. Solo que esta espuma resultaba bastante deleznable: no solo algo propio del pragmatismo radical del mercado (donde, por supuesto, la vida no es más que un efecto que se vende bajo la variedad de simulacro/mercancía, desechable en cualquier instante), sino del fantástico logro capitalista de haber tachado cualquier indicio de verdadero control social (desde los explotados), gracias a la mágica formulación inversa: id est, el control social (desde la explotación) no solo del espacio económico sino de cualquier tipo de espacialidad sobre el individuo, la creación de sus límites y de su piel: el inconsciente, la salud, la sexualidad, el trabajo, el ocio…, todo eso no solo es control sino, obviamente, producción de –y desde– el poder. Y lo más increíble del juego: esa monstruosa capilarización del poder, sobre la individualidad social, hecha en nombre de la libertad del individuo. O su otra máscara: la libertad

de mercado… Máscara sobre máscara este impávido carnaval cotidiano que se nos presentaba como la oferta de un simple divertimento para mil años (el fin de la historia, el nuevo Reich monopolista de mil años) era quien, en pleno cinismo, con la impunidad que da la ley, nos preguntaba además cada día: «¿me conoces, máscara?». No soy más que un juego, la luz destellante de lo efímero –que sin embargo durará siempre–. Una pregunta tan aplastante, ante la que solo cabía la respuesta mínima del no-ser en la parte más baja del atrio: sí, sé quién eres, porque yo soy tu misma máscara, la única posibilidad que tienes de enmascararte, de existir. Máscara que hace posible la máscara, soy exactamente eso: Nada, esta espuma (Mallarmé, se sabe…)[3].

3.— La tesis que quiero plantear es, pues, en el fondo, muy sencilla. Esta tesis: no es que lo neobarroco fuera una nueva rama de superación –o legitimación– de lo posmoderno, sino que la cuestión resultaba ser otra muy distinta. Y tan fácil que tanto Omar Calabrese, como Remo Bodei, como Christine Buci-Glucksmann, o Virilio, lo sabían de sobra[4]. Yo creo que hoy lo sabe todo el mundo (incluidos indudablemente los comentaristas españoles). Tan fácil como esto, tan sencillo como esto: lo neobarroco no podía existir porque sencillamente lo barroco no había existido nunca. Del mismo modo que lo posmoderno no podía existir porque lo moderno no había existido nunca. Supongo que está claro: tanto barroco como modernidad son nociones ideológicas que nacieron con la fenomenología de los años 10 y 20 (y que no se me diga que la polémica entre antiguos y modernos no es una cuestión antigua: quizás el primer sentido moderno del término modernidad esté rastreado por Jauss en uno de sus mejores trabajos –titulado en castellano La literatura como provocación–)[5]. Pero no es, obviamente, a eso a lo que me refiero, claro. Me refiero en concreto a la confusión habitual entre las nociones ideológicas y la realidad a que nos tiene acostumbrados el Idealismo. Lo ejemplificaré con dos ejemplos bastante obvios:

a) Cualquier historiador serio sabe que, si en los años 20-30 la Fenomenología se inventó la noción de Barroco, lo hizo dentro del ámbito de lo que hasta hace poco se ha llamado el pensamiento

fuerte; esto es: en tanto que basándose en la diferenciación clave entre Ser y Ente, que, como decíamos, se arrastra desde Kant a Husserl y desde Husserl a Heidegger. Esta es, pues, la primera parte de lo claro: pensamiento fuerte no habría significado, sino que tras el ente empírico habitaría siempre la fortaleza trascendental del Ser. Mientras que, si hace falta indicarlo, pensamiento débil habría significado tan solo que tras la empiricidad del Ente no existiría nada más que su propia artificialidad: estrategias, huellas, signos, diagnosis, variabilidades… pero nada más allá. Ni racional ni teológico. Y aquí viene la segunda parte de lo claro: si pensamiento fuerte significaba, pues, la latencia del Ser tras el Ente, y pensamiento débil significaba, pues, que no había nada detrás de la diversidad misma de la superficie del Ente, este planteamiento nos iba a llevar, lo que no deja de ser curioso, a una contradicción y a un emborronamiento. Ahí la segunda tesis clave que quiero señalar:

b) Un emborronamiento porque de lo que aquí se trataba de tachar era la contradicción clave en que ha vivido todo el discurso burgués desde los siglos XVI-XVIII hasta estallar en nuestra época: la dicotomía sujeto/sistema. Lo que se quiere decir, con toda esta serie de falacias, es que el sistema no existe y que solo existe el sujeto o la individualidad. La libertad del individuo o del mercado para morir en el Metro de New York o para comprar Coca-Cola en el desierto. No existe el sistema social sino la naturaleza humana. Claro que esto viene de Locke, de Hume, de Adam Smith, de Rousseau…, pero viene mucho más de lo que se ha llamado el mercado/mundo actual. Solo que con el pequeño matiz de que, si había que conseguir que el mercado capitalista se convirtiera en la naturaleza humana, había que borrar precisamente el carácter de sistema social que tenía el mercado capitalista. Es decir, convertir al Sistema en Naturaleza Humana era el primer paso: real como la vida misma. Solo que incluso el término de Naturaleza Humana empezó enseguida a plantear problemas. Era demasiado trascendente, demasiado serio, demasiado fuerte: cualquiera se podía plantear, por ejemplo, por qué el sujeto Naturaleza Humana tenía que estar escindido entre unos muchos que estaban explotados y otros pocos que vivían de la explotación. Y no me refiero al marxismo sino, más bien, obviamente, a la cuestión bien conocida del estado del bienestar, etc. Aprovechándose del estalinismo y de la quiebra del estado del bienestar, tras el gran triunfo

norteamericano de la guerra fría (que por otra parte siempre estuvo salpicada de calenturas), todos los intelectuales orgánicos se dedicaron a cortarle las orejas al lobo del sistema, remitiéndolo, curiosamente, a sus orígenes, es decir, a la dicotomía entre sistema y sujeto (entre lo privado y lo público, o entre el Estado y el individuo, que, repito, habían sido los grandes inventos burgueses del siglo XVI). Y así fue curiosísimo cómo el capitalismo, remitiéndose a sus orígenes, logró borrar el nombre de su propio funcionamiento actual, donde la dicotomía sujeto/sistema sigue siendo imprescindible como unidad indisociable, como lo privado y lo público, dos términos que no pueden funcionar el uno sin el otro. Pero la habilidad sabia, cínica y sutil fue decir: «nosotros no creemos en el sistema, sino solo en el individuo, porque nuestro sistema es la libertad individual». Era, repito, el colmo del cinismo, pero si ha habido un elixir de la larga vida, el verdadero descubrimiento contra el virus del cáncer de la explotación que ahí se representaba, ha sido en efecto la habilísima utilización de este paradigma, convertido ya en inconsciente pleno en todo el mercado mundo: la vida sí es como se esperaba. La tachadura del término «sistema» fue, pues, el primer gran emborronamiento: si ahora eres explotado, marginado, extranjero o diferente, si no eres capaz de ser «triunfador» es porque eres un imbécil «perdedor», y claro que esta tachadura implicaba también una contradicción. Es el tercer punto que quiero enunciar:

c) Esta contradicción impronunciable: sin darse cuenta, así, el sistema convertía al individuo en individualidad social, esto es, a punto de estallar en cualquier momento para reencontrarse con el sistema por la puerta falsa. Ha habido claves básicas de tales estallidos: el existencialismo, la rebelión del 68, incluso las guerras de liberación nacional contra el Imperialismo. Y todos los matices que se quieran añadir: el rechazo del trabajo y la liberación sexual, la droga y la muerte joven, más la insulsa acomodación de los hijos de la alta burguesía al mundo de Adam Smith… Frente al peso indudable de la individualidad social, desde el rock al sexo, desde el ejército de parados a la destrucción de la propia habitabilidad, había que buscar una solución. Una solución que no pasara ya por la angustia, por el suicidio lento, por el reconocimiento del trabajo como explotación, y no como moral, una solución que pasara por la aceptación, ni gozosa ni desahuciada, del lunes por la mañana, de la

jerarquía social, del fordismo, del estajanovismo, del taylorismo, disfrazados hoy bajo la llamada ética del éxito. Se trataba en fin de deshacer no ya solo el sistema, como evidencia, ni el sujeto como evidencia, que siguen existiendo exactamente igual que desde el siglo XVIII para el mercado-mundo. Se trataba solo de deshacer el poder potencial corrosivo inscrito en esa fortaleza oculta de la individualidad social. Eso ya no existiría nunca más. Nunca más la angustia ni la corrosión: había que aceptar que tras el Ente no existía el Ser, no había nada: solo estrategias, superficies, apariencias. Y aquí la contradicción: ¿por qué había que volver a Heidegger?, ¿por qué buscarle un sentido sin sentido al mundo? Estaba claro, el Empirismo anglosajón no podía abarcar todas las respuestas, por la sencilla razón de que la pregunta radical, esto es, por qué tenemos que vivir aplastados, seguía escurriéndose como una víbora por debajo de esa individualidad social a la que me refiero. Y la respuesta fue sencillísima y no menos hábil: si vivís aplastados es porque queréis. Porque aquí no hay de qué preocuparse: solo de las superficies, los destellos y el instante apariencial: a eso fue a lo que se le llamó primero posmodernidad. A eso es a lo que se le llamó luego neobarroco, etc. Un lugar donde la contradicción estalla porque, como decía al principio, si nunca ha existido la modernidad, si nunca ha existido el Barroco: ¿cómo vamos a hablar de posmodernidad ayer o de neobarroco hoy?

Claro que dentro de todo esto hay una visión un tanto radical, además del evolucionismo epocalista del espíritu humano: o sea, de lo que se trata es de sistematizar la desaparición de la historia. Dividir la historia real por épocas del espíritu es literalmente abolirla. Ese era el Formalismo tradicional. Pero los neobarrocos, Omar Calabrese en especial, son levemente más astutos. Dicen no creer en la contraposición entre Forma e Historia, sino solamente intentan constatar que diversas constantes universales del espíritu humano se dan en diversas épocas históricas, aunque no absoluticen a tales épocas. Los neobarrocos no dicen volver al Barroco. Los románticos, más ingenuos, dijeron que ellos sí querían volver a la Edad Media. Con lo cual hasta el último imbécil podría preguntarles desde hoy: media entre qué y volver cómo. Ahora los herederos de la burguesía romántica retornan de nuevo al epocalismo, pero para decirnos que no retornan ellos, sino que es el Barroco el que ha retornado a la época moderna. Veamos esto un poco más despacio,

ya que entre las constantes del espíritu humano y el evolucionismo epocalista radica todo el quid de la cuestión. Partiendo, por supuesto, de la metodología semiótica que dice sustentar los pretendidos nuevos planteamientos: o sea, la metódica de la abducción de Peirce tal como ha sido asumida por los herederos de Eco y de Sebeok. O de otro modo, entre el fragmento y el detalle, entre el reformismo minimalista y el posibilismo del vayamos por partes –dentro de lo posible– tratemos de hacer las cosas un poco más claras al lector.

d) Pues, en efecto: Barroco es una noción inventada por los fenomenólogos de los años 20. Obviamente se referían tales ideólogos (y con tal término) a realidades históricas (de fines del XVI a fines del XVII) en las que surgieron determinados estilos artísticos o literarios (incluso de cosmovisión) que se presentaban como una mezcla de feudalismo y renacentismo. Se le llamó Barroco por llamar de alguna manera a tal suma de contradicciones y/o sistemas. Me explico claramente de nuevo: en su «realidad histórica» (y al representar esa mezcla de dos sistemas de producción: el feudal y el primer burgués) el Barroco, si aceptamos el término, se centra en esta interconexión: las apariencias de las cosas o son reales en sí mismas o trascienden un significado oculto (como en el medievo). Partiendo de que tanto Husserl como el primer Heidegger suponían también una resurrección del escolasticismo jesuítico (por eso Heidegger jamás abandonó «en su fondo» el catolicismo), no es extraño que los fenomenólogos plantearan tal cuestión en nuestro siglo: las apariencias ¿son también sustancias o son solo apariencias? Esa suma de contradicciones generó, en efecto, un estilo nuevo de arte, de literatura (de vida) en el XVII. Desde otra perspectiva, insisto, se les planteó el mismo problema a los fenomenólogos de la primera veintena del siglo: ¿contar solo con el Ente o también con el Ser? Se pudieron dar todas las oscilaciones –se dieron de hecho– pero quizás el resumen más claro fue, inopinadamente, el de Antonio Machado: bajo el incendio efímero del Barroco hay siempre un ascua de oro («hay siempre un ascua de oro / en su incendio de teatro»)[6]. Eso aún era pensamiento fuerte. ¿Por qué débil, el que vino luego? Repito de nuevo: porque ya solo importaba el fin de la historia (curioso este Hegel subrepticio): no importaba la trascendencia –kantiana– del Ser –heideggeriano– sino solo el Ente.

Una cuestión básica de Heidegger: el ente como lo empírico y real en su propia trascendencia de superficie vana. A eso se le llamó, repito, el paradigma neobarroco –o una de las claves del posmodernismo–.

He aquí, en fin, la clave de toda la cuestión que inútilmente se debatió en aquel tiempo. Lo único que intentaré, a continuación, será desplegar toda la infraestructura ideológica de esta lógica inconsciente de fondo: sus niveles de poder.

II. Sobre las miradas del Barroco (o «de la labor, la materia»)

1.— Mallarmé y Boris Vian, evidentemente, querían decir (decían) otra cosa al hablar de «la espuma de los días». ¿Cuál era, sin embargo, el murmullo que (se) nos incrustaba en ese zumbido? Algo triste, insisto, porque la máscara, lejos de ser la alegre confusión del carnaval arcádico y originario, la belleza del sin-sentido, la desnudez del vestido convertido en piel (tan ridícula, no obstante, en su extremo, como la desnudez botánica del hippismo), lejos de todo eso, digo, la máscara sí que tenía un sentido, y bien preciso: lo que se vendía en ese mercado sin nombre es tu propia vida, vestida o desnuda. De ahí el sabor a muerte del carnaval posmoderno, pero también su llamada de atención, lo que de pronto nos hacía sospechar: ¿por qué tal discurso del sin-sentido, tal espuma posmoderna, tenía, sin embargo, necesidad de buscar paradigmas, espejos, orígenes… hallar su propia legitimación, en suma?

Obvio: todo sistema no es más que la reproducción de su propia norma. Y aquí lo increíble: al buscar su norma como sistema la posmodernidad se negaba a sí misma, ya que todo su secreto consistía en presentarse como un no-sistema. Pues, en efecto, lastimosa es la norma que necesita tapar sus propias fisuras buscando orígenes. Y orígenes nostálgicos, además. No solo el sabor acre de la muerte latía en el discurso de la espuma posmoderna (ese sabor acre de la explotación sin nombre), sino también el hedor de

la nostalgia: se había perdido un ayer y era preciso recuperar un anteayer. Fue curioso: porque el discurso de hoy, el discurso posmoderno, precisamente lo que pretendía negar (sin negar eso el posmodernismo no existe) era el tiempo, la historia (al menos desde la Revolución francesa, desde lo que se establece como Modernidad para nuestra burguesía actual, olvidando lo que fue. El tiempo no pasó de ahí: el octubre del 17, por ejemplo, solo sería una reproducción, en malo, del Terror Jacobino). Y, por tanto, y al negar el tiempo, todo se reduciría a un mero despliegue de espacios. Ese es el ayer/hoy, esa increíble manipulación de espejos incrustada en el pos actual. Pero, ¿qué era ese ayer? Quizá solo esto: la relación literal entre el ojo y la cosa, la mirada literal, la mirada de la razón conocedora y poseedora del mundo. La realidad estaba hecha para ser conocida y poseída por el ojo: así los inventos, y la luz, y la filosofía… Cuanto más se conocía el mundo, más se lo poseía y viceversa: el hallazgo de Robinson, un sujeto que sí se poseía a sí mismo y al Mundo.

Pero hoy la realidad se había perdido, trataban de decirnos lo pos: la realidad no era, solo parecía. No solo se trataba del sujeto sino de la inaprensible línea de sombra. No solo Robinson, sino que, repito, tampoco Lord Jim el maldito: ya no existiría ninguno de «los nuestros»[7]. La realidad no existía, solo existía el lenguaje poseedor y el ojo desconocido, pero poseído por el ojo del poder sin nombre[8]. La línea de sombra era la única imagen que se nos proponía, porque era, en efecto, la única que nos estructuraba, que nos producía: el viento quieto de la historia (el tiempo detenido) había desplegado las velas de la embarcación, en pleno ecuador, quieto, estático (o ¿ex-ctático?): el ojo no poseía (era obviamente poseído/producido), sino que se confundía. Solo creía verse a sí mismo cuando apenas entrevía el extenderse del inmenso velamen en él y ante él el destello esbozado de su sombra sobre la implacable lona quieta, todopoderosa en su estatismo (los lejos que apenas se aciertan a divisar en la pintura…). El sujeto poseedor, convertido en sujeto poseído, solo podía ver trozos, esquirlas, esquinas: la fábrica de ilusiones, el sueño de ambrosías y/o de quiebros, de jeringas y de sótanos con ratas. Solo que el sueño desaparecía enseguida porque el tiempo detenido no podía ser más que efímero; el espacio desplegado y cerrado en sí mismo no fue más que un amañado –podrido– juego de luces y entresombras –o

entrelíneas–. La realidad, se insistía, no parece lo que es, sino que es lo que parece.

2.— En una palabra, en fin, esto –o algo muy semejante a esto– es lo que se nos decía que debíamos creer como el único decir posible en los años 80-90[9]. Claro que, a la par, todo ese viaje de vuelta al pasado que se nos proponía (¡volver al Barroco!) hubiera sido grotesco si no hubiera funcionado en la configuración misma de tal espuma diaria. Esto es: sus contradicciones inapelables. O de otro modo: la ideología es siempre contradictoria con las condiciones reales de existencia. Y así los mismos ejemplos paradigmáticos propuestos quedan «del revés». Quiero decir de entrada (y por supuesto) que la mirada quieta de Conrad en La Línea de Sombra es una mirada tan viva como la del propio Conrad histórico/temporal de Lord Jim (entre otras cosas: Conrad, obvio, sí que hace trizas el verdadero mito de la Romantik: la lengua materna y la nación materna); esto, por un lado, puesto que, por otro, el artificio lo había hecho ya trizas el propio Hammett. El Halcón Maltés[10] es la prueba máxima (no la prueba: la mostración misma) de que si la novela policiaca es una «convención», un «género», cualquier obra de arte lo es (Hammett no se limita a convertir en «mayor» a un género «menor»), id est, una producción tan real como lo son la sociedad o el Estado, los dos grandes inventos (junto con el arte y la ciencia) barrocos y/o modernos: la novela es un artificio tan falso como la propia figura artística del «halcón», que resulta, en efecto, ser falsa. Y este es, por supuesto, el núcleo central del mejor libro literario que se haya escrito jamás sobre la literatura: Bouvard y Pécuchet de Flaubert. Flaubert, nada menos, y el carácter «falso» de toda literatura. Flaubert se pregunta en 1880: «¿Y cuándo estará terminado mi libro?». Y solo se sabe responder: «Problema…»[11]. Quiero decir de otro modo: también la mirada artística estaría, pues, detenida, ya que es la que se nos propone como trozo de la detención de la historia. ¿Historia detenida? La «espuma» de Mallarmé –o de Flaubert; de Conrad o de Hammett– es, por supuesto, en su propio empecinamiento de artificio real, material, histórico, algo mucho más serio que toda la discursividad horizontal de la línea posmoderna (Heiddegger por arriba, las multinacionales por debajo: «nada, esta espuma», significa hoy en realidad «nada

como la posesión de los medios de producción»[12]). Pues si la racionalidad moderna (o dieciochesca) creía en el «progreso», la posmodernidad burguesa (liquidado el feudalismo) no podía sino aquietarse en sus propias líneas de sombra (y muy en especial, obvio, cuando la caída del estalinismo les ha permitido hablar de la muerte del marxismo, dado que el Pisuerga pasa por Valladolid, claro). Pues de lo que se trata es únicamente de eso: de detener no la historia, obvio, sino su historia, más sin duda, solo en el sentido que les interesa. Sobre todo, lamerse sus propias heridas y sus propias contradicciones. Detenerse, en suma, para calafatear las fisuras del armazón, retornar a una bahía previa donde anclar y remirarse: la mirada del Barroco, como supuesto origen de lo arcádico, repito, en tanto que lugar de la máscara y el lago: falso espejo donde alzar su figura: no busquéis nada detrás de la imagen, porque solo la imagen dada es lo dado. Es decir, lo inamovible.

3.— Lo que ocurre es que esta operación de inteligencia solo tiene un defecto. El neobarroco fue apenas un esperpento de la posmodernidad. Para lograr esa imagen del neobarroco resultó necesario hacer como si no hubiéramos tenido ni idea de lo que alguna vez se entendió por Barroco. Quiero decir, ni idea de aquella noción de Barroco que se forjó en la primera mitad del siglo XX, y la realidad histórica a la que se pretendió definir bajo ese término. Eso es, pues, lo que tendríamos que ver muchísimo más despacio. Solo que quizás aún queda –previa– una última cuestión: La espuma de los días ya la escribió Boris Vian[13], aquel negro/blanco del surrealismo existencialista –y realmente maldito– que jamás hubiera mirado esta mirada «pos» sino para convertirla en una tumba sobre la que escupir: «J'irai cracher sur vos tombes» no era, en efecto, una buena novela, pero era una buena falsa novela negra sobre un falso blanco/negro en un falso Sur (blanco/negro) americano… ¿Simulacro o el Barroco? o más bien: ¿simulacro o la materia? He aquí una cuestión que a lo mejor nos proporcionaba sorpresas.

Porque si cito los dos textos de Vian de 1947 (una fecha, se sabe enseguida, de real preñado histórico: el comienzo de la guerra fría), es decir, si cito La espuma de los días, y Escupiré sobre vuestra tumba, es obviamente solo como síntomas del final de las

vanguardias (esa fusión surrealismo/existencialismo último, etc.). Lo que me interesa es, pues, exactamente resaltar aquí su práctica «otra» de la ideología del simulacro como algo contradictoriamente real y afilado, frente al del supuesto neobarroco, esa actualización que quiso ser símbolo de las apariencias vacías del mercado-mundo. Pues conviene poner las cosas en su sitio: la ideología del Barroco nació entre el Positivismo espiritual y las Vanguardias (entre Wölfflin, supongamos, y el Expresionismo: de ahí hacia el fascismo solo hubo un paso). Pero el simulacro real ya lo habían establecido, como indicábamos, Flaubert y tantos otros con un compromiso claro: la literatura –el arte en general– como forma material de vida, con todos sus riesgos y todos sus filos. Y no solo, claro está, en el aludido Bouvard y Pécuchet (ese brillo póstumo de una glosa imposible). No solo eso: la glosa imposible del simulacro real era en la práctica la del enunciado originario: «Madame Bovary soy yo», id est, no soy yo en absoluto.

4.— Este es, pues, el verdadero simulacro de la literatura moderna: su absoluta objetividad textual. Mientras que, muy al contrario, el simulacro «barroco» de las apariencias escolásticas –o del posterior Ente heideggeriano– venía, insisto, de dos coyunturas muy distintas y muy concretas: un cierto estilo histórico (el del XVII) artístico o vital; un cierto estilo conceptual –en el interior de la Fenomenología– de la primera mitad del siglo XX. Ahí se inventó en efecto la noción de Barroco, decimos, y ayer se la reinventó como Neobarroco.

Esto es toda una leyenda, obvio, pero se explica: en el Barroco del XVI-XVII, Quevedo acusa a Góngora: «Alzar, no a Dios…»[14]. Sacerdote, Góngora, alzaba de hecho solo naipes. Góngora el jugador, no el judío. Pero también Góngora usa el término en un romance de 1587 (el famoso «Hanme dicho, hermanas…»)[15] y en el mismo sentido explícito: «Sabe alzar figura / si halla por dicha / o rey o caballo / o sota caída…». Alzar figura significa, pues, jugar a las cartas, la pasión por el azar, por la apariencia vacía. Pero también por la apariencia escrita: de hecho, alzar figura supone nigromancia, echar cartas para adivinar el futuro, otra forma, en suma, de escritura… a la vez sacralizada y desacralizada. Porque,

¿cómo adivinar el futuro en la echadura de las cartas, en su escritura no escrita? (Es un término este, alzar figura, que también se utiliza en El Quijote, pero en su sentido de mirada literal, que no hace ahora al caso)[16].

Lo cierto es que lo único que aquí nos interesa es precisamente el hecho distorsionado de dos elementos: a) lo que pudo ser el Barroco realmente histórico, ese alzar figura, por ejemplo, como mera apariencia por un lado, y, por otro, como signatura o escritura divina –o diabólica–, o laica (el mero alzar del juego de las cartas o la supuesta suplantación de la escritura divina por otra escritura extraña, la que se «lee» en las cartas), y, desde luego, todo esto fue cierto en el Barroco del XVII. Pero, b) por diversas razones, y en una parecida problemática solo al desgaire (id est: el Ente sin el Ser, el pensamiento débil posheideggeriano), a partir de determinados elementos sueltos y frivolizaciones «débiles», se constituyeron luego, en los 80-90, categorías tales como las de neobarroco, etc. Solo que aquellas apariencias sin sustancias («alzar, pero no a Dios»), ¿tenían algo que ver con la ideología poskantiana o posheideggeriana del fin del siglo XX? Ni el peor de los servicios secretos culturales habría perdido nunca hasta ese extremo el rigor. Un rigor mínimo, pues, que trataré de bosquejar en las páginas que siguen. Otra novela de espías, tan absurda en el fondo como cualquier otra narración de espionaje en un mundo en el que el fin de la guerra fría ha dejado ya sin argumentos a todos los lectores de a pie, incluso al magnífico escritor que fue John le Carré.

III. Ley Frenológica/Ley de las Formas

Il legislatore…

Francesco Milizia

1.— Lo sintomático es que, cuando hablamos del Barroco (o del barroquismo) hispánico, haya que aludir (de entrada, al menos) a términos como los de Wölfflin o Tapié que apenas si han rozado nuestro Barroco.

Pero desde luego hay mucho más: desde Wölfflin a Tapié (y elijámoslos como casos sintomáticos obvios) el problema vuelve a ser radicalmente este: ¿Adjetivo o Sustantivo? ¿Qué significó «Barroco»?, para los teóricos del barroquismo, en los primeros 20-30, años del afortunadamente lejano siglo XX.

Pues, por fortuna (lo que nos permite una distancia objetiva de conocimiento), sí que ha pasado tiempo. Pero veamos sus adherencias. El libro de Wölfflin, Conceptos fundamentales en la Historia del Arte[17], cuyo prólogo está fechado en Múnich en 1915, abre una trayectoria que acaso se cierra en 1957 con la primera edición del texto de Tapié, Barroco y Clasicismo[18] (prolongado quizás en Le Baroque, de la colección Qué-sais-je? de PUF)[19], con los intermedios de dos guerras mundiales y el hecho de que el Barroco (como sustantivo) y el barroquismo (como adjetivo) se intentaron convertir, como decimos, en elementos decisivos de una posmodernidad que empezaba ya a tambalearse en sus presupuestos.

Resulta sintomático que al hablar del Barroco y del Neobarroco se olvidara el hecho hispánico. Quiero decir, su claro olor a fascismo que supuraban los que podríamos llamar tres barrocos hispánicos: primero, el neobarroco vivido como superestructura ornamental (jamás mejor dicho) por el franquismo sociológico de los años 40/60 (desde «El Valle de los Caídos» a «Los Sonetos a la Piedra», de Ridruejo)[20]; luego el barroquismo en tanto que término supuestamente clave del arte y del estilo, del temperamento o el espíritu español (pero una noción, pese a todas las variaciones decisivas entre sus representantes, usado en tanto que argumento de rigor histórico, tanto por Eugenio D'Ors como por Antonio Bonet Correa; por Emilio Orozco o por Julián Gállego; por Lafuente Ferrari o Gaya Nuño, etc., hasta la historiografía actual: incluida la literaria o la sociológica/culturalista con Maravall, etc. En una palabra: el Barroco como clave del aparato escolar); y finalmente el «otro barroquismo», el nuestro, el de la supuesta posmodernidad,

sobre todo desgajado de la platitud francesa o de la escuela italiana de la normalización.

2.— Y, sin embargo, las dos cuestiones definitivas vuelven a centrarse en los verdaderos ejes del enclave: el cuerpo y el travesti, o sea: la cuestión de las apariencias. Está claro que parecen ridículas, tras todo lo dicho, las dos sombras del proceso en que se presentaban lo barroco y lo posmoderno. Si hay Barroco en el proceso posmoderno era sobre todo en ese muy opaco lugar en el que se instalaba la propia ratio del (¿hueco?) de ambos términos: cómo surge la construcción del propio cuerpo, la presentación del yo, la manera sombría de dibujarse desde la droga al dinero sucio, desde los poseedores de los medios de producción al poder capilar del Estado –de la explotación sin nombre–. Lo que aquí importaba era, pues, no tanto convertir a la explotación o a la construcción del yo en algo posmoderno sino lo posbarroco, en cuanto se refería a la supuesta fascinación por lo gótico/extraño y por la moral de las apariencias supuestamente sin Norma.

Solo que todo esto también tiene su historia: incluso, y ya desde el siglo XVIII, se acudía al legislador, para que diera «nombre», momentáneamente, al poder innombrable. Recordemos en este sentido un ejemplo básico. El del teórico estético Milizia, un «ilustrado», quien en su relativamente famosa obra Dell'arte di vedere (Venecia, 1798)[21] utiliza directamente el término: «Il legislatore non permetterà che le belle arti vadano alla stravaganza, al buffonesco, al balocco…»[22]. Otro nombre anterior, no menos clave, es el de Quatremère de Quincy, en la Encyclopédie Méthodique[23], referida sobre todo a la arquitectura, y por tanto de nuevo al «ver» del siglo XIX (un texto que se reproducirá literalmente en 1832 bajo el título de Dictionnaire historique d'architecture)[24], y en donde se nos dice:

A – En Moral distinguiremos el capricho y la extravagancia.

B – El primero puede ser producto de la imaginación.

C – El segundo es resultado del carácter.

Naturalmente esta distinción moral (que abarca a toda la «psicología de la sociedad») puede aplicarse directamente a las Bellas Artes o Bellas Letras, y en especial a la Arquitectura, para la que el trabajo está concebido. Así:

D – El tercer punto lo señala claramente Tapié: para los caprichos de la ingeniosidad, la fantasía, etc. (frente a la Norma y el Ideal), a los clasicistas del XVII francés les bastaba con admonizarlos, rechazarlos, utilizando términos tan despectivos como el de gótico, bárbaro, extravagante… Es decir, les bastaba (como cuando se forjó la noción de los «gothic tales» ingleses) con devolverlos al infierno de la Edad Media: lo gótico ahora solo podía ser recuperado en tanto que pintoresco. Caricatura añeja y sin valor, puesto que de lo que realmente se trataba era de establecer –ahora sí– la Modernidad (id est: el triunfo del alfabeto burgués frente a las signaturas medievales). Por eso Tapié habla del «pre» y el «pos» de la Revolución francesa. O de otro modo: ¿cómo establecer una moral –y un gusto artístico, por tanto– que no se basara en el Verbo sacralizado sino en la fría racionalidad de la lógica del gusto literal? ¿Cómo explicar, pues, la necesidad de reivindicar luego lo extraño, lo grotesco, lo barroco? Es a eso a lo que aludía, no se olvide, la enunciación ejemplar de Wölfflin, citado por Tapié: «La fuerza de cada uno (cada estilo) provenía de su aptitud para traducir el espíritu de una época»[25]. O bien: «¿traducirían cada uno el espíritu de una misma época?»[26]. Era, pues, la época la que trataba de legitimar el estilo, lo no legitimable jamás por la Razón legisladora.

3.— No era posible, pues, a partir de aquí hablar sin más de un neobarroco actual, ni como adjetivo ni como sustantivo. Más bien decir que Tapié, y antes Wölfflin, tuvieron un pequeño defecto: siempre se acercaron al barroquismo creyéndoselo, y sin embargo (sobre todo el propio Tapié, tan cercano a Chateaubriand –a quien le dedicó un libro–[27] y tan enraizado en su país nantés, donde «se conservaba un catolicismo próximo a la Contrarreforma», como nos indica el mismo Yves Bottineau); ninguno de ellos, digo, se acercó al barroquismo litúrgico en profundidad. Y eso que había un sustrato de fondo que lo explicaba todo: no solo la cuestión

religiosa sino muy en especial el imaginario romántico. Fue, en efecto, algo de lo que se dio perfecta cuenta Eugenio D'Ors (y, en general, toda la impronta de la CEDA y de Acción Española –no tan ajenas, como a veces se quiere decir, del resto de las Democracias Cristianas racionalistas del Estado–). Quiero decir, que fue ya antes –y no solo después– cuando Eugenio D'Ors asumió el barroquismo –o el neobarroquismo– con su acostumbrada horizontalidad geológica[28]: lo barroco como dividido en estratos –siempre hubo barrocos en cada época– definidores de lo hispánico. Y la catolicidad como la base eterna de tal geología espiritual. Es muy probable que D'Ors llevara, en este sentido geográfico, mucha más razón que nadie, puestos a hablar de espíritus. Dado que por definición los espíritus son inasibles y él no trató nunca ni de asirlos ni de definirlos. En este sentido del «fenomenologismo espiritual» hispánico cuesta trabajo entender por qué los seguidores del «perspectivismo» de Ortega se miraban en el espejo historicista. Quiero decir, pensando que siempre habían tenido mucha más validación categorial que el «eternismo» de D'Ors. Y no me lo explico, puesto que en tal mirada se ha tratado siempre, sencillamente, de un mero recurso a la historia en tanto que historicismo. Algo que desde luego estaba grabado en maestros claves como Dilthey y Cassirer, pero no menos en los orteguianos que en los d'orsianos.

4.— Y dando por supuesto que algo invalidable es la ideología jurídico-procesal, ese ritual laico de la misa: pero los dos suelen estar ante el legitimador de la tierra. Y hacia ahí sí que se me suele deslizar lo que podríamos llamar mí no-simpatía. La normatividad y la moral del primer De Quincy (¡qué diferencia con el segundo!) no era más que una enredadera en torno a la toga del legislador (aunque se hablara, insisto, de las Bellas Artes).

Algo tan apegado al legislador que lo lineal y lo pictórico (o pintoresco), lo tectónico y lo atectónico se extendieron como una mancha de petróleo aceitoso sobre el conjunto de las llamadas «ciencias humanas». Algo así como lo que cuenta Ross Macdonald en Sleeping Beauty:

Volé a casa desde Mazatlán un miércoles por la tarde… El avión de «La Mexicana» perdió altura, voló bajo sobre el mar y vi, por primera vez, la mancha de petróleo. Se extendía sobre el agua azul, en las afueras de Pacific Point, en un trazo informe que parecía abarcar kilómetros de ancho y aún más de largo…[29]

Obvio: Wölfflin soñaba con la guerra en el fragor de la guerra (en cierto modo a la manera de Ernst Jünger) porque ninguna empresa editorial se habría atrevido con una remodelación a fondo de su texto sobre el Barroco (por ejemplo, y es curioso, con un capítulo al modo de Valéry: la Historia del Arte «sin nombres» –o la historia de la literatura sin nombres–), así que el libro sigue padeciendo de su defecto original. Evidentemente, no tanto ser una guía sino algo muy paralelo a lo que las «miradas inexpertas» miraban: no era el supuesto espiritualismo de lo grutesco sino lo que veían sus códigos de visión (id est, el inconsciente al que se le habían segregado todas las relaciones cívico/cotidianas: la veladura de los ojos). Y esto es decisivo: pues creo que se ha pasado muy por alto en el proyecto «vacu» de Wölfflin (respecto al arte plástico: como en los de Croce o Spitzer respecto al arte literario), un planteamiento radicalmente decisivo: «La capacidad de ver tiene también su historia [cuando su no menos obvia educación], y el descubrimiento de estos estratos ópticos ha de considerarse como la tarea más elemental de la historia artística»[30]. E igualmente: «Un mero análisis de la calidad y de la expresión no agotan en verdad la materia. Falta añadir una tercera cosa […] el modo de representación como tal. Todo artista se halla con determinadas posibilidades ópticas a las que se encuentra vinculado. No todo es posible en todos los tiempos»[31]. O más aún: «El Barroco es claro ejemplo de cómo el espíritu de una nueva época desentraña una forma nueva»[32], etcétera.

El programa era ambicioso, incluso de plena avaricia, pero desde luego fascinante. Solo que se trata de un problema absolutamente inseparable de su ¿praxis?: la psicología de las formas artísticas concebida como algo absolutamente inseparable de las leyes, digamos, geológicas o fisiológicas: las leyes de la geología o de la biología. Así las leyes de lo lineal y lo pictórico

(acostumbradamente traducido al español como «lo pintoresco») iban a trasladarse enseguida (y mucho antes de que lo hiciera Deleuze a propósito de Leibniz)[33] mucho más allá de los pliegues: a partir de ahí el concepto de perro empezó a ladrar, el concepto de barroco a mordisquear (posmodernizar). Id est, empezó a ser barroco físico, pero con reverbero. Wölfflin: «La estilización de los pliegues constituye en esta época una verdadera mina para los psicólogos de la forma»[34] (a propósito de la Venus de Botticelli y de la Venus de Lorenzo di Credi; también indirectamente a propósito del «Concierto familiar» de Terborch y la «Lección de Música» de Metsu). Y un paso más abajo: en Metsu se hallaría la «flotante ligereza», el «ritmo de las formas», «un arte que va íntimamente ligado al dibujo de los pliegues»[35].

Pero no se desprende de esto que Wölfflin fuera un historiador radical ni muchísimo menos: es un historicista de la evolución de lo mismo (la forma hacia la forma, el espíritu hacia el espíritu) en un desenvolvimiento de la propia madeja. Así un subjetivismo historicista –en este sentido sí, radical– se nos presenta en Wölfflin desde las primeras líneas del libro: «De donde colige que no hay una visión objetiva, que la forma y el color se aprehenden de modos siempre distintos, según el temperamento»[36]. De ahí también que el aprehender subjetivo y su clave (el temperamento) sean los dos índices básicos (los más ingenuos si se quiere, pero los más transparentes), de ese psicologismo subjetivista de las formas a que Wölfflin siempre acude. Historicismo subjetivista o psicología de las formas, da igual en el fondo, porque las formas solo dependen del sujeto –psicológico– capaz de aprehenderlas. O sea, capaz de «re/construirlas» en plena perspectiva kantiana: el fenomenologismo que impregna a Wölfflin. He ahí el desafío de las leyes genéricas: sin eso, para este último positivismo, ¿habría ciencia que no fuera la de las leyes frenológicas? Por supuesto que el citado horizonte positivista/espiritual (id est, el horizonte fenomenológico) plantea al individualismo subjetivo y a su historicismo su pregunta decisiva: «Nada tan propio de la historia del arte como sentar paralelos entre épocas de cultura y de estilo…»[37]. Y, por supuesto, también: si el espíritu humano es el sujeto y enreda siempre los mismos tejidos eidéticos (labra la misma madeja: Locke y Hume; Kant y Hegel), ¿cómo no establecer los significantes paralelos entre sus urdimbres? He ahí, exactamente ahí, el anverso de las leyes genéricas: en el

barroquismo porque, según tal perspectiva, no hay otra ley que no sea la de lo individual (Spitzer: la relación norma/écart), ni peculiaridad que no sea la de los estilistas propios de una época, inesperados. Pues no es la ley (su falta supuesta) la que asombra en el Barroco, sino la carencia de un horizonte de expectativas: ¿dónde estaba el germen de una posible ley barroca? He aquí la necesidad de acudir a un espíritu global/local realmente inevitable. Wölfflin (con otros) recogió, obvio, los últimos restos de lo que había sido un historicismo romántico absolutamente involucionista: el localismo de los señores feudales europeos (y sus teóricos: Hamann, Herder) frente al populismo de base de la Revolución francesa (la representación llegó incluso hasta Napoleón: más contradicciones externas, pero menos internas). El historicismo romántico comenzó, por supuesto, siendo una forma reaccionaria (Herder es la punta del iceberg) frente al universalismo del 78, del kantismo incluso (en la Bastilla solo había seis prisioneros, incluidos dos locos y el marqués de Solange, el más racionalista de todos. Aparte de que en la Bastilla el pueblo sólo buscó un polvorín, un suministro de municiones). Pero todo ese intento revolucionario, ese contexto, se arregló (palió) flexibilizando un intimista rizoma de combinaciones en torno al eje, al sistema de los diversos poderes convergentes (por ejemplo, lo peculiar/lo general: ¿se podrían establecer nudos, leyes generales, en torno a tal cruce de intereses individuales?). Se tardó un siglo casi en lograrlo, pero se logró: ese cruce de intereses podría haber resultado efectivo con tal de que la biología se hubiera identificado con la psicología (algo que no parecía muy difícil en el horizonte positivista: los diseccionadores anatómicos abrían los cadáveres con aire de triunfo ante sus alumnos: «¡Díganme! ¿dónde está el alma?»), y a partir de tal mezcla, entre la psicología y la biología, se podría haber estatuido el trasfondo de lo subjetivo, como señaló Canguilhem: la psicología de lo particular. Todo eso centrado en torno a los modelos básicos de las patologías clínicas (o paleofisiológicas: la frenología[38], la craneoscopia, etc.; ¡sin embargo la mayoría de las novelas «realistas» del XIX, cuando no se basan en el divorcio o el adulterio se basan en la locura frenoscópica y/o craneoscópica!). Pero cuando esto, repito, no ocurrió así, lo que en el fondo sucedió fue algo muy distinto y ocurrió mucho después: con Freud y lo que entonces se llamó su metapsicología, es decir, su indudable superación del biologicismo – no tanto de la biología: no solo «Mis enfermos mienten», sino «El

90% de mis prójimos son pesadillas»–. Así la subjetividad peculiar (o la objetividad subjetiva) adquiría un carácter completamente distinto. Se recurrió a la psicología, y en especial a la psicología de las formas. He ahí la base tanto del espiritualismo de las formas de Wölfflin como de la voluntad de estilo de Spitzer (cuando ya Husserl comenzaba a hacer estragos). Para Wölfflin (como para Spitzer) no se iba a tratar, en consecuencia, de leyes craneoscópicas, sino de lo psicológico/formal en un suceso artístico (Wölfflin), donde lo psicológico intencional era un acontecimiento literario (Spitzer). La diferencia, en suma, entre el «veedor» y el «creador» se convertía en una frontera muy tenue. Solo que el trasfondo de lo subjetivo estaba claro en su mezcla con las leyes biológicas: el espíritu intencional se mezclaba con el espíritu de la época, y el ver (su carácter psicológico/particular) se mezclaba no estrictamente con la biología, pero sí con sus leyes formales. Como ahí –en las Formas– estaba Kant, y como Kant era irrebatible, las formas psicológicas (en tanto que leyes intencionales también) resultaron no menos decisivas. Wölfflin, como Spitzer en otro sentido, había(n) triunfado. Es por eso por lo que Wölfflin podía añadir a continuación que «el modo barroco de ver» («no en las líneas sino por manchas») podía constituir (constituía de hecho) algo así como un espíritu nacional, precisamente entendido en tanto que espíritu epocal. Y un espíritu nacional que al fin podía ser concebido como unidad de leyes, id est, como generalidad de conjuntos globales y definibles. No se trataba ya (como en el primer capítulo del libro de Wölfflin) de los tres compañeros, cada uno yendo a su aire, que observan y ven según «su temperamento», etc. Id est, un subjetivismo propio del «geist» romántico que el Wölfflin «científico» jamás aceptaría. Muy al contrario: se trataría ahora de ese concepto general del Barroco (Borromini, digamos, por ejemplo) cuyo efecto es posible apreciar –y se trata de nuevo de un ejemplo «a contrario»– al enfrentar (dice Wölfflin): «el impetuoso movimiento de masas del barroco a la tranquilidad y continencia del Alto Renacimiento»[39]. Por supuesto que no se trata en el fondo más que de la divergencia radical entre un «ver» basado en el espíritu nacional/epocal y la situación de un «ver» (crítico/racional), cuyas estructuras profundas podrían, sin demasiado esfuerzo, identificarse como unidad de aparentes contrarios. Solo aparentes: dos tipos de ver capaces de ser entendidos como leyes, id est, como conjuntos globales y definibles. Lo que Wölfflin buscaba

de una manera u otra: la obviedad de que siempre «se ve» a través de un código que, sin la diferencia entre el acontecimiento particular y la estructura genérica, jamás habría existido. Pero ¿de qué código hablaba Wölfflin, el legislador?

5.— Finalmente, solo un par de observaciones para que el legislador no se nos quede aislado en la concurrencia genial del «¡oh ese feliz día!», en que Kant solía situar los hallazgos de los genios. El humus estaba ya ahí, desde el Romanticismo al Expresionismo, tanto por lo que respecta al Barroco como por lo que respecta a la Ley de las Formas –aunque fuera para distorsionarlas–. Y el contexto de trabajo de Wölfflin, hasta llegar a los «Conceptos fundamentales», no es difícil de delimitar aún en el terreno estrictamente estético: por una parte, estaba la influencia de Burckhardt (del que había sido discípulo, y suizo como él) con su indiscutible hálito romántico; pero, por otro lado, estaba ese humus fermentador que iban a propiciar tanto las ciencias humanas como las vanguardias (repito: la ley y la contra-ley: esta no puede existir sin aquella). Así los trabajos de Berenson respecto a Italia; los de Friedländer para los Países Bajos; los de Ruskin (traducido por Proust, con su magnífico prólogo en polémica abierta contra Valéry, tal como la ha estudiado Adorno[40] en nuestros días) respecto a Gran Bretaña… Y enseguida nombres tan significativos como los de Worringer o Alois Riegl (de tanta influencia en la España orteguiana de las nociones de expresión, empatía –o simpatía–, forma, deshumanización, etc.). No hay que olvidar que la edición española de los Conceptos fundamentales de 1924 la hizo Moreno Villa por influencia de Ortega (quien se encargaría de «aplastarlo» delicadamente como poeta)[41]. Pero es que ya el propio Wölfflin había publicado un primer texto titulado Renacimiento y Barroco[42] en 1888 (un texto que llegó a tener cuatro ediciones hasta 1926) y un anticipo de los Conceptos fundamentales en 1912. De cualquier modo hubo un contexto aún más decisivo para los «Conceptos»: la primera guerra, la derrota alemana y sus secuelas. Restañando las heridas, en torno a Weimar, estaban ya Spengler, Carl Schmitt… y Weisbach, que lanzó un regalo envenenado, una bomba de retardo. Weisbach: no solo su El Barroco, arte de la contrarreforma (1921)[43], que ya era mucho, sino Arte Barroco en

Italia, Francia, Alemania y España (1926)[44]. Un regalo envenenado no tanto para quitarles a los vencedores franceses su racionalidad y su logicidad, etc. (en realidad no se las quitaba: decía solo que también las había compartido con un Barroco); pero no era ese, insisto, el fondo del asunto. El fondo radicaba en que el Barroco pasaba así de ser un mero estilo artístico a convertirse en una forma de religiosidad (la católica), de ahí en una forma de expresión (lo irracional y sus impulsos ardientes y arrasadores) y, deduciblemente, en una forma política: todos esos elementos serían los verdaderos constituyentes de la unidad europea. No sé si Weisbach sabía exactamente lo que estaba diciendo, pero sí sé –sabemos– cómo estalló realmente ese discurso –entre otros similares– por la Europa de apenas cuatro o cinco años más tarde.

Es también lo que se plantea Tapié al hablar de cómo el interés por el Barroco se renovó «singularmente» tras la guerra de 1914-1918[45]. Y, aún sin rastrear a fondo el hecho, Tapié lo describe muy bien: se trataba no tanto del interés por aquella época artística como del interés por su nueva interpretación. Literalmente esta: el Barroco ¿era un estilo artístico o era una forma de civilización, una concepción, una manera de «ver» el mundo?

La segunda guerra volvió a influir decisivamente en el asunto: y ahora, tras Stalingrado, Hiroshima y Yalta, las cuestiones se iban a plantear lógicamente de una manera muy distinta. Se volvía al Barroco, pero ya no como impulso mítico/irracional, sino a través de los términos más apacibles del Legislador. Los Conceptos fundamentales de Wölfflin se iban a reducir ahora, para el nuevo liberalismo occidental, básicamente a una sola de sus contraposiciones: la contraposición entre Formas abiertas y Formas cerradas[46].

De hecho, las otras contraposiciones de Wölfflin («lo superficial/lo profundo»; «la claridad/la no claridad» –o su «atenuación»–; y –¡sobre todo!– la pluralidad vs. la unidad) no iban a ser consideradas ya más que como meras consecuencias obligadas de la contraposición originaria entre lo «abierto» y lo «cerrado».

De tal modo el Legislador cobró de nuevo la apacible platitud de los signos de su código. Pero insisto: ¿cómo han sido leídos esos signos y cómo los distribuía nuestro viejo legislador?

Los signos del Barroco… Veámoslo más de cerca.

IV. Lo pos o las sociedades que se abren y se cierran

Sign o' the time

Prince

leve olvido, brevísimo, del arte de vivir

Carlos Barral

1.— Lo barroco sería –de entrada– ese modo de ver, dice Wölfflin, como acabamos de aludir, «en manchas, no en líneas»[47]. Algo aplicable tanto a Vermeer o Terborch como a Bernini. Más: lo que importaría en Terborch sería la ligereza (algo de esto hemos apuntado también), el ritmo de los pliegues, que iría, cómo no, íntimamente ligado al esbozo de las formas.

Claro es: pliegues y células (o ammonites) no están traídos al pairo, como en una inimaginable línea de sombra. Flotan ahí –por supuesto– porque la Psicología de las Formas no es otra cosa que una variante de las Ciencias de la Cultura (o Ciencias del Hombre). Las ciencias humanas, en suma, en su proyecto germánico de los años 10-30. Y veinte años son mucho más que una canción. Dilthey, Cassirer (incluso La rama dorada del británico Frazer). E inmediatamente Ermatinger, Cysarz –y al otro lado Lukács, Korsch, Benjamin– en su intento de construir una Ciencia de la Literatura (me atrevo a arriesgar más: ¡sin la conferencia, de 1920, sobre el expresionismo de Max Dvořák a propósito de El Greco no se hubiera

forjado el esbozo de noción de Manierismo!)[48]. Una atmósfera, para bien o para mal, que como hemos visto logró su pleno imperio durante los años 30: de ahí habría surgido también la cuestión del krausismo español, y, por ejemplo, la lírica «épico/popular» desde Menéndez Pidal a García Lorca o Alberti; los trabajos de Montesinos, Guillén (padre e hijo), Salinas, etc., tanto respecto a Lope como respecto al positivismo del XIX o las vanguardias del Índice Literario (y sucesivamente Dámaso Alonso y Góngora o María Rosa Lida y la Edad Media latina, en fin, tras la influencia de Curtius, ya en los años 40)[49]. Y, por supuesto, sin ello no habría surgido la Revista de Occidente. Cysarz junto a Šusta y Pekař, los padres teóricos de la Escuela del Este (la llamada Escuela de Goll) fueron, se sabe, los primeros maestros de Tapié (los primeros valladores de cercas: como el funcionalismo lingüístico del Círculo de Praga respecto a la literatura), pero todos estaban influenciados por Ranke y sus sucesores dentro del historicismo germánico de los años 20-30. Dilthey, Cassirer, etc., repito, establecieron las ciencias de la cultura (o ciencias humanas) a partir de un presupuesto único: las ciencias humanas eran el «espíritu» del positivismo; significaban la línea Husserl/Heidegger que en España impregnó todo el liberalismo krausista (insisto: desde Menéndez Pidal a Guillén, Salinas, Ortega, el primer Américo Castro, incluso Sánchez Albornoz). El espíritu de la época se mezclaba ahí con el espíritu nacional (triste nombre, por cierto) y, finalmente, con el espíritu individual. Pero no es de extrañar: en este triple hermanamiento (la hermandad del Triple de que hablaría Dumézil y luego Lévi-Strauss[50] en otro sentido, claro) lo que se buscaba eran las leyes de la cultura, del espíritu, de lo humano… No es de extrañar, si recordamos los planteamientos básicos de Wölfflin. Así puede afirmar Wölfflin que: «Tiempos distintos traen artes distintas y el carácter de la época se cruza con el carácter nacional. Antes de afirmar que un estilo es nacional […] hay que haber afirmado hasta qué punto ese estilo contiene rasgos (de) […] expresión del carácter nacional “permanente”…» [51].

Yo creo que después de esto solo un ignaro podría afirmar que lo que se echa en falta, tanto en unos como en otros, es saber si con el término de carácter nacional estos autores se están refiriendo a algo real: a algo falsable por supuesto que sí, y para eso le vamos a dar tanto dio-rama a Popper. Pero, de cualquier forma, dioses, ¡cómo

les gustaba el espíritu nacional!

2.— …Desde donde se colige[52] que, en efecto, los planteamientos de Wölfflin entre 1888 y 1914-1915 no fueron ni siquiera los de Remarque. Fueron realmente lo que el propio Wölfflin dice en su primera línea: que «la obra debía haber resultado otra cosa». Y lo que añade en el prólogo a la tercera y cuarta edición de 1919, ese corte en el vacío: «A pesar de la guerra, y la penuria…».

Pues, en efecto, Wölfflin no podía imaginarse que su libro de 1888 (Renacimiento y Barroco) y el capítulo III de estos «Conceptos» (Forma cerrada y Forma abierta) iban a tener una influencia tan decisiva en los últimos cuarenta años de nuestra otra guerra, la guerra fría: tantos loros de Flaubert y todos disecados[53].

Personajes no demasiado elegidos al azar: Winston Churchill, Hannah Arendt y Karl Popper (este, sobre todo) vieron ahí las manecillas en rodaje del reloj sin relojero (La sociedad abierta y sus enemigos: como un himen y sus violadores). Planteamientos implícitos ya sin duda en la ideología fenomenológica subyacente en Wölfflin y los demás. Una ideología subyacente cuyas consecuencias obvias el propio Wölfflin ni siquiera, desde luego, llegó a imaginar. No podía hacerlo, evidentemente: las formas abiertas[54] no podían ser para él un himen social a punto de ser violado. Y sin embargo lo fue: tales páginas se convirtieron no ya en cuestiones barrocas sino en las sociedades abiertas (y cómo no: ¡sus enemigos!, esas ratas de alcantarilla. Esas ratas: los marxistas y sus compañeros de viaje –aunque, como dijo Graham Greene, a mí siempre me haya gustado viajar en buena compañía…–).

Ni Karl Popper ni por supuesto Churchill: ni el límite de una tiza negra los separa. La apología del capitalismo de Popper se convirtió en Churchill en toda la organización estratégica de la guerra fría (a partir, al menos, de 1946-1947).

Pues, en efecto, una cosa era el pliegue de Terborch/Metsu, convertido «de facto» por Deleuze en el pliegue barroco de Leibniz, y otra cosa muy distinta la contraposición entre formas abiertas/ formas cerradas convertidas desde Popper en símbolos sociales, id

est, en signos eje de la guerra fría (Étienne Balibar ha dicho cosas magníficas respecto a este habitual deslizamiento de los conceptos prácticos en los que, sin embargo, confió siempre Althusser)[55].

No era difícil en efecto, ni para Popper ni para Churchill, transformar las nociones wölfflinianas de Formas abiertas/Formas cerradas en nociones sociológicas: sociedades abiertas y sociedades cerradas. Un ejemplo básico: Umberto Eco y su Opera aperta.

3.— Y sin embargo las preguntas insidiosas (nietzscheanas) se acumulan precisamente a partir de aquí: ¿por qué tendría que ser totalitaria la «forma cerrada» renacentista? Tapié señala cuestiones asombrosas (quizás menos hoy por demasiado sabidas) como el hecho de que Miguel Ángel, en su periodo romano, por muy plegado que estuviera a los planes del papa Pablo III en la construcción de San Pedro, se preocupara sin embargo –y sobre todo– en coronar el edificio con una cúpula (al modo de Bramante) y, mucho más que en los modelos antiguos, pensara en la Florencia de Brunelleschi –por eso exige los planos de Santa María de Fiore…–. ¿Dónde está ahí el totalitarismo de la forma cerrada?

Quizás Althusser llevara razón y los conceptos prácticos tuvieran mucho más valor del que se le haya supuesto. Del mismo modo Koyré nos ha informado sobre las etapas complejas de la cosmología moderna[56]. Un tema, sobre todo, que apasiona decisivamente, el tema de la inercia. Galileo desarrolla un corpus de formulaciones cinéticas, estudiando la caída de los cuerpos, el movimiento de los proyectiles… Pero al no poderse salir de la dinámica aristotélica no logra enunciar todo eso sino a través de la contraposición entre movimientos puros (causales) y movimientos impuros, etc. Harían falta Kepler, Newton, etc., para que la inercia pudiera ser enunciada –y precisamente dentro del «reino de las leyes»–.

El trasvase formas abiertas/formas cerradas a niveles sociales fue posible en fin (y evidentemente) no a través de los conceptos prácticos althusserianos, sino a través de la imagen clave subyacente en el capitalismo, id est, el burbujeo de la ideología jurídica de la libertad (y su contrapuesto: la forzosidad o el totalitarismo: de ahí que hayamos elegido como tercer personaje

básico a Hannah Arendt: la teórica ejemplar del totalitarismo como texto político). Y a partir de tal imagen (libertad vs. totalitarismo) también todas las especulaciones se hicieron factibles. Por ejemplo: lo tectónico (Rafael) vs. lo atectónico (o libre) en Ruysdael. Y los mismos ejemplos (¡y el citado ya es de talla!) podrían hallarse respecto a lo lineal, lo pictórico, etc. Supongo que Sir Anthony Blunt, que entendía de casi todo esto, acabó por entender demasiado de tal trasvase de categorías digamos girondinas. Su paso al jacobinismo resultó casi obligado (¡qué personaje, Blunt, insisto, como Greene, para Olivier, para Bogarde, incluso para toda la Royal Shakespeare!).

El trasvase posible… En los años 40 Popper encuentra ahí no solo la manera de librarse de sus levísimos roces con el marxismo luckasiano voluntarista, el llamado comunismo hegeliano vienés (no exactamente el austromarxismo), sino a la vez el modo de disociarse: id est, de situarse «infalsablemente» del lado del falsable/no falsable liberalismo capitalista –o atectónico–. (Cfr. por ejemplo: sus continuas referencias a la línea Locke-Ayer, ya intocable para siempre en sus valores). Basta leer La sociedad abierta y sus enemigos[57] para darse cuenta de hasta qué punto los vieneses estético/«en serio» de la Anschluss eran mucho menos frívolos que los frívolos economistas (Russell, Keynes) del mejor Bloomsbury histórico (de los que sin embargo Julian Barnes señala, refiriéndose sobre todo a los poetas Auden y Spender, que predicaban el socialismo como un efecto secundario de la Ley de Reforma de la Homosexualidad).

Wölfflin culmina su libro con «La Melancolía» de Durero. ¿En qué piensa ese Ángel Caído? Solo que Wölfflin (como luego Popper) es implacable en toda la ambigüedad del sentido. ¿Para qué representar esta forma cerrada, tectónica…? Esa sería quizás la pregunta. Ahora sin duda la respuesta: lo que hace que la imagen de la Melancolía sea un producto limitado es el hecho de que en todas sus partes se refiera a sí mismo, id est, a su cualidad de forma cerrada. Obvio: la melancolía es algo demasiado fuerte para ser representada (en suma: ¿qué es la representación pictórica, teatral o democrático/parlamentaria?)[58]. Pero Wölfflin –como lo había sido Durero– es ahora histórico: el estilo –dice Wölfflin– en tanto que solemnidad, entonación y severidad ¿es el mismo en todas las

épocas? Es posible recordar hasta qué punto los filólogos (que al menos tenían un punto de apoyo lingüístico) solían no tomar muy en serio a la crítica de Arte, salvo que, y en muy contadas excepciones, se tratara de los académicos de Sotheby's (que en general solían –y suelen– ser siempre millonarios). Una cuestión que ha tratado despiadadamente André Chastel a propósito de «El saco de Roma de 1527»[59]. Más implacable incluso por su carácter televisivo –pero también con Chastel me estoy refiriendo a la posmodernidad: la premodernidad del texto de Alfonso de Valdés sobre el mismo tema es por supuesto mucho más cruel–[60].

Esto, por un lado. Por otro, dice Wölfflin: «entendemos por estilo de forma abierta, […] el que constantemente alude a lo externo a él mismo y tiende a la apariencia desprovista de límites, aunque, claro está, siempre lleve en sí una tácita limitación que hace posible precisamente el carácter de lo concluso en sentido estético…»[61].

¿Está claro, pues, lo que para Wölfflin significaban en realidad las formas cerradas y las formas abiertas?

4.— De cualquier modo, no era fácil el trasvase.

Obvio: en Viena no había habido nunca (tras Sissí) espuma de los días sino espuma con los días. Fue entonces, repito, cuando Popper escribió su Sociedad abierta (la atectónica) y sus enemigos (teu(c)tónicos y/o marxistas). Era una limpia manera de quitarse de encima heridas de un perfil para él ya anacrónico: o al menos su sombra insostenible.

Porque el nuevo fantasma proletario se convertía para el mundo de las Formas (sobre todo en occidente y sobre todo durante los años gélidos) nada menos que en el mundo del fordismo, las masas y la reproducción técnica del Arte. La Reproducción chocaba con el sujeto, y si el sujeto era el origen ¿adónde quedaba el Arte? Walter Benjamin lo vio antes que nadie: del arte reproductivo al arte por ordenador. Diseño asistido/Fabricación asistida (o su inverso: la teoría del fragmento y/o del minimalismo). Y en cierto modo las otras recuperaciones inesperadas: la de Korsch –o la de Kafka–. Incluso la del camino «sin texto» de On the Road, tal como nos lo

muestra Sing o' the time de Prince. ¿Música o Formas? ¿Leve olvido brevísimo del arte de vivir? ¿Of o más bien Off…?

Pues, de cualquier manera, así, cerradas o abiertas, tectónicas o atectónicas, libres o totalitarias, el mensaje de las sociedades de la posmodernidad nos resultaba indescifrable porque no se trataba de un SOS sino de un Advertencia: somos una podredumbre.

Y a lo peor ese asco de lo podrido, como en Alien, era nuestro octavo pasajero.

NOTA

La mayoría de las citas a las que se alude en este texto corresponden a la edición española de Heinrich Wölfflin: Conceptos fundamentales de la Historia del Arte, Madrid, Espasa-Calpe, 1985 (palabras liminares de Enrique Lafuente Ferrari). De Victor L. Tapié: Barroco y Clasicismo, Madrid, Cátedra, 1981; presentación de Yves Bottineau. Y de Francesco Milizia: Arte de saber ver en las bellas artes del diseño, Barcelona, Alta Fulla, 1987. Los libros de Popper, de Churchill (a partir, repito, del 46-47) y de Hannah Arendt tienen versiones infinitas en todos los idiomas digamos «cultos». De Karl Popper se deben ver, sobre todo, por supuesto, La sociedad abierta y sus enemigos y La lógica de la investigación científica; el resto de sus textos son igualmente conocidos. De Hannah Arendt véase especialmente: Los orígenes del totalitarismo (1951, Madrid, Alianza Editorial, 1981, 3 vols.); La condición humana (Barcelona, Seix-Barral, 1974); Between Past and Future. Six Exercises in Political Thought (Nueva York, The Viking Press, 1961); On Revolution (Nueva York, Penguin, 1956 [trad.: Madrid, Revista de Occidente, 1967]); etc. Así como el implacable análisis que le dedicó Nicos Poulantzas y que nosotros recogimos en el libro Para una crítica del fetichismo literario (Madrid, Akal, 1975) [«Nota a propósito del lenguaje y la literatura del totalitarismo», pp. 47-56]. Sobre la tradición del historicismo liberal en la crítica literaria española véase el libro de José-Carlos Mainer titulado Historia, Literatura, Sociedad (Madrid, Instituto de España/Espasa-Calpe,

1988 [reed.: José-Carlos Mainer, Historia, literatura, sociedad (y una coda española), Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 19-147]), passim… La cita de Ross Macdonald está sacada de La bella durmiente (Barcelona, Bruguera, 1978, p. 11).

Respecto al neobarroquismo que simbolizamos en Ridruejo convendría advertir que, si bien los Sonetos a la Piedra se publicaron en la Editora Nacional en 1943, se trataba de una retórica pseudoheroicista que podría extenderse a muchos más textos y autores, y ya desde antes de la guerra misma. Como el propio Ridruejo señaló en su etapa final: «quizá la influencia de Quevedo fue más intensa entonces que la invocada de Garcilaso, y que los poetas que nos creíamos neorrenacentistas éramos más bien neobarrocos poética y patéticamente…» (Destino, 1 de enero de 1972). Lo de la retórica neobarroca es indiscutible, lo de patética ya no tanto. De cualquier modo, esa retórica impregna todo el discurso de la época. La consigna era: «Una Política, una Poética, un Estado» como afirmaba José García Nieto en Juventud (n.o 55, 6 de mayo de 1943). Todos estos datos, y muchos otros por el estilo, pueden hallarse en las diversas ediciones del minucioso libro de Víctor García de la Concha: La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos [Madrid, Prensa Española, 1973] (podrían citarse otros muchos textos críticos al respecto).

Por lo que se refiere a la Ley de las Formas (como eje inverso de la Ley de las Causas) en el ámbito ideológico general no hará falta decir que el cientifismo (el paso de la cosa «en sí» al «en sí» de la cosa) abarcó a todas las ciencias humanas, tanto en los planteamientos de Husserl como en los de Freud. Y así ha llegado a la posmodernidad. Algo que el primer Althusser «veía» ya espléndidamente representado en los planteamientos de Lacan (en lo que tenían de lucha contra la «anti-metapsicología» de Politzer –y otros esquemas mecanicistas–), pero al final también aquí algo cambió. Algo, respecto al lacanismo, ya que el propio Althusser lo describió como simple logomaquia o metafisiquería: sea como sea, el hecho de base consiste en que en efecto el núcleo central de los planteamientos lacanianos (id est: «el inconsciente está estructurado como el lenguaje») no es en absoluto un concepto freudiano y no tiene más viso real que su conexión con la metafísica fenomenológica o con el lingüisticismo idealista propio de la época

del estructuralismo. Sobre la Ley de las Formas en Arte español y en Literatura española habría, por supuesto, muchísimo más que tratar. Espero hacerlo en una posible prolongación de este trabajo, donde tendría que hablar con más detenimiento de Burckhardt (cuyo «Il Cicerone», de 1860, suele ser considerado como decisivo al respecto), de Wardropper, Mâle, Francastel, Rousset, etc. Y no digamos de la citada obra exhaustiva de Emilio Orozco (así como de los dos famosos congresos: Retórica y Barroco, Roma, 1955, y Manierismo, Barroco, Rococó, Roma, 1960). De cualquier manera, y por lo que hace al «estilo» –sic– literario en estricto (y sobre todo por lo que respecta al ámbito español) me inclino quizás, siguiendo al actual panorama crítico, por el término conceptismo: mucho más, digamos, próximo al contorno de la escolástica y el jesuitismo, y desde luego mucho más adecuado al conjunto de la infraestructura ideológica de la época. Tanto en Góngora como en Quevedo o Gracián. Aunque no se trate, por supuesto, de anular la indudable validez inscrita en el término «Barroco», sino de saber pisar sobre sus «huellas» (tal como las rastrearon especialmente René Wellek en «El concepto de Barroco en la investigación literaria» [Anales de la Universidad de Chile, 125 (enero-abril 1962), pp. 124-154; reimp. en René Wellek, Conceptos de crítica literaria, Caracas, Biblioteca Universidad Central de Venezuela, 1968, pp. 61-92], y el propio Emilio Orozco en «El Barroco: el término y el concepto a través de la valoración de la crítica» [Emilio Orozco Díaz, Introducción al Barroco, Granada, Universidad de Granada, 1988, vol. I, pp. 27-33]).

---

[*] Texto inédito, en «Archivo JCR», redactado, en una primera versión, ca. 1990-1991, en copia mecanoescrita, de 26 folios, con numerosas correcciones y añadidos a varias tintas, manuscritas, y título distinto al definitivo, con el que aquí se publica: Alzar Figura: Neobarroco y Posmodernidad (una lección de cosas o de historia). En fichero informático posterior, fechado en «junio de 2001», nueva redacción con ampliación y correcciones de sus primeros apartados. Y a partir de esta segunda redacción, también en copia mecanoescrita, nuevos añadidos y modificaciones manuscritas (cambios de tiempos verbales, afina algunos análisis, etc.) efectuadas, probablemente, en los años 2004-2005.

[1] [En folios impresos, de su segunda versión (2001), se añaden manuscritas, a este comienzo, las líneas que hemos incluido entre corchetes].

[2] [Cfr. David Hume, «On the standard of taste», en Essays moral, political and literary, Oxford University Press, 1966, pp. 231-255 [ed. cast.: David Hume, La norma del gusto. Ensayos de estética, 1, Valencia, Teorema, 1980; «Sobre la norma del gusto», en La norma del gusto y otros ensayos, Barcelona, Península, 1989, pp. 23-51, y en La norma del gusto y otros ensayos sobre estética, Valencia, Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2008, pp. 37-61].

[3] [Stéphane Mallarmé, «Salut/Saludo», en Obra poética. I-II, Madrid, Hiperión, 1980, pp. 26-27 (trad.: Ricardo Silva-Santistevan)].

[4] [Cfr. Omar Calabrese, L'età neobarocca, Roma-Bari, Laterza, 1987 (ed. cast.: La era neobarroca, Madrid, Cátedra, 1989); Christine Buci-Glucksmann, La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin, París, Galilée, 1984; Christine Buci-Glucksmann, La Folie du voir. De l'esthétique baroque, París, Galilée, 1986; Paul Virilio, La máquina de visión, Madrid, Cátedra, 1989; Remo Bodei y otros, Barroco y Neobarroco, Madrid, Visor/Círculo de Bellas Artes, 1993, y Francisco A. Ortega, «Regresos del Barroco o la historia de un fantasma», Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, 18/2 (2013), pp. 16-45].

[5] [Véase Hans Robert Jauss, La literatura como provocación, Barcelona, Península, 1976, y también La historia de la literatura como provocación, Barcelona, Península, 2000 (nueva ed.: Madrid, Gredos, 2012)].

[6] [Antonio Machado, «Proverbios y cantares. LXXXIX. Sin embargo… / —Oh, sin embargo, / hay siempre un ascua de veras / en su incendio de teatro.», en Poesía y Prosa. Tomo II. Poesías completas, Madrid, Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, 1989, p. 644 (ed.: Oreste Macrì)].

[7] [Joseph Conrad, La línea de sombra, Barcelona, Bruguera, 1981 (trad.: Ricardo Baeza), y Lord Jim, Barcelona, Bruguera, 1981

(trad.: Ramón D. Perés)].

[8] [Véase Gilles Lipovetsky, El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas, Barcelona, Anagrama, 1991].

[9] No ya tanto Lyotard, Baudrillard o Vattimo, sino la del discurso que «nunca existió», el de los 80.

[10] [Dashiell Hammett, El halcón maltés, Madrid, Alianza Editorial, 1968 (trad.: Fernando Calleja)].

[11] [Gustave Flaubert, Bouvard y Pécuchet, Barcelona, Barral, 1973 (trad.: Aurora Bernárdez)].

[12] Toni Negri lleva razón: los libros sobre el totalitarismo hay que tirarlos a la basura, comenzando por el de Hannah Arendt. La pregunta crucial sería hoy: ¿es la Coca-Cola un totalitarismo?, si es que este término sirve aún para algo. Resulta facilísimo decir que las únicas ideologías del siglo XX han sido las totalitarias, las políticas, el fascismo y el estalinismo. Resulta imposible decir que el capitalismo (privado y público) es el verdadero –el único– inconsciente ideológico que hoy existe. [Pero cfr. Enzo Traverso, El totalitarismo. Historia de un debate, Buenos Aires, Eudeba, 2001].

[13] [Boris Vian, La espuma de los días, Barcelona, Bruguera, 1980, y Escupiré sobre vuestra tumba, Barcelona, Bruguera, 1984 (trad.: Jordi Martí)].

[14] [Francisco de Quevedo, «833. Otro contra el dicho. Tantos años y tantos todo el día», en Obra poética, cit., Vol. III, p. 241, v. 5, y en Poesía original completa, cit., p. 1096].

[15] [Luis de Góngora, «24. Hanme dicho, hermanas,» [1587], en Obras Completas, cit., pp. 87-93, cita en p. 92; y «65. Hanme dicho, hermanas,», en Obras Completas. I…, cit., pp. 86-93, cita en p. 92, vv. 225-228].

[16] [Véase también Lope de Vega, La Dorotea, Madrid, Cátedra, 1996, p. 439 (ed.: José Manuel Blecua)].

[17] Véase Heinrich Wölfflin, Conceptos fundamentales en la Historia del Arte, Madrid, Espasa- Calpe, 1985 (trad.: José Moreno

Villa).

[18] Véase Victor-Lucien Tapié, Baroque et classicisme, París, Plon, 1957 (ed. cast.: Barroco y Clasicismo, Madrid, Cátedra, 1984).

[19] [Victor-Lucien Tapié, Le Baroque, París, PUF, 1961 (ed. cast.: El Barroco, Buenos Aires, Eudeba, 1973)].

[21]20 [Véase Dionisio Ridruejo, Sonetos a la Piedra, Madrid, Editora Nacional, 1943, y Primer libro de amor. Poesía en armas. Sonetos, Madrid, Castalia, 1979 (ed.: Dionisio Ridruejo)].

[21] Véase Francesco Milizia, Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno, Venecia, G. Pasquali, 1798 (trad. esp.: Arte de saber ver en las bellas artes del diseño, Barcelona, Alta Fulla, 1987).

[22] Ibidem, p. 60 (subrayados míos, JCR).

[23] M. Quatremère de Quincy, Encyclopédie Méthodique. Architecture, París, Panckoucke, 1788.

[24] M. Quatremère de Quincy, Dictionnaire historique d'architecture, París, D'Adrian le Clere, 1832.

[25] Victor-Lucien Tapié, Barroco y Clasicismo, cit., p. 26.

[26] Heinrich Wölfflin, Conceptos fundamentales en la Historia del Arte, cit., p. 22.

[27] [Victor-Lucien Tapié, Chateaubriand par lui-même, París, Seuil, 1965].

[28] [Véase Eugenio D'Ors, Lo barroco, Madrid, Aguilar, 1944].

[29] Véase Ross Macdonald, La bella durmiente, Barcelona, Bruguera, 1981, p. 11.

[30] Cfr. Heinrich Wölfflin, op. cit., p. 33.

[31] Ibidem, p. 33.

[32] Ibidem, p. 14.

[33] Cfr. por supuesto el libro de Gilles Deleuze, Le pli. Leibniz et le baroque, París, Minuit, 1988 (ed. cast.: El pliegue. Leibniz y el Barroco, cit.).

[34] Cfr. Heinrich Wölfflin, op. cit., p. 27.

[35] Ibidem, p. 28.

[36] Ibidem, p. 25.

[37] Ibidem, p. 31.

[38] [Cfr. Georges Canguilhem, «Le cerveau et la pensée», en VV.AA., Georges Canguilhem Philosophe, historien des sciences, París, Albin Michel, 1991, pp. 11-33 (trad.: «El cerebro y el pensamiento», Revista Colombiana de Psicología, 5-6 (1997), pp. 18-29), y Gustave Flaubert, Bouvard y Pécuchet, cit., «capítulo X», para la Frenología].

[39] Cfr. Heinrich Wölfflin, op. cit., p. 34.

[40] [Véase Theodor W. Adorno, «Museo Valéry-Proust», en Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad, Barcelona, Ariel, 1962, pp. 187-200 (trad.: Manuel Sacristán). Nueva ed.: Crítica de la cultura y sociedad. I, Madrid, Akal, 2008].

[41] [Véase José Ortega y Gasset, «Ensayo de estética a manera de prólogo», en José Moreno Villa, El pasajero, Madrid, Imp. Clásica Española, 1914. Recogido en José Ortega y Gasset, La deshumanización del arte (1925), Madrid, Revista de Occidente, 1976, pp. 117-143, y ahora en Obras Completas. Tomo I (1902-1915), Madrid, Fundación José Ortega y Gasset/Taurus, 2005, pp. 664-680].

[42] [Véase Heinrich Wölfflin, Renacimiento y Barroco, Madrid, Alberto Corazón/Comunicación, 1978 (Introd.: Bernard Teyssedre)].

[43] [Werner Weisbach, El barroco, arte de la contrarreforma, Madrid, Espasa-Calpe, 1942].

[44] [Werner Weisbach, Arte Barroco en Italia, Francia, Alemania y España, Barcelona, Labor, 1934].

[45] Victor-Lucien Tapié, Barroco y Clasicismo, cit., p. 27.

[46] Así se desplazó el núcleo de los problemas: de la contradicción Racionalismo (de Russell a Lukács: la destrucción de la Razón, etc.) vs. Irracionalismo (el sustrato ontológico del fascismo) se pasó a la contraposición mucho más descarnada (de clases) entre Formas abiertas y Formas cerradas. Véase sobre todo este contexto el libro de Antonio Gramsci, Introducción al estudio de la filosofía (Barcelona, Crítica, 1985. Prólogo: Manuel Sacristán) y mi libro La Norma Literaria (Granada, Diputación Provincial, 1984 [3.a ed., corregida y ampliada: Madrid, Debate, 2001]). Solo a partir del último pos (especialmente con Lyotard, etc.) han vuelto a reaparecer los términos «pasional-irracionalistas» bajo una advocación preferentemente heideggeriana. La «circulación de lenguajes» como seducción, de Baudrillard, corresponde más bien a términos hegelianos: las relaciones sociales concebidas como comunicación intersubjetiva, etc. (Algo que proviene, sin embargo, también de la escuela sociológica de Chicago). Que en el fondo de todo está Popper es algo que se da por supuesto.

[47] Heinrich Wölfflin, Conceptos fundamentales en la Historia del Arte, cit., p. 34.

[48] [Véase Max Dvořák, «Über Greco und den Manierismus», Vortrag vom Oktober 1920 im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, 1920, pp. 261-276 («El Greco and Mannerism», The Magazine of Art, 46/1 (1953), pp. 14-23), y Max Dvořák, Historia del arte como historia del espíritu, Barcelona, Gustavo Gili, 1981].

[49] Cfr. los textos de Curtius al comienzo de Literatura Europea y Edad Media Latina (1948), México, FCE, 1955, vol. I, pp. 17-61 (trad.: Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre).

[50] [Cfr. Georges Dumézil, Los dioses de los indoeuropeos, Barcelona, Seix-Barral, 1970, y Claude Lévi-Strauss, «Respuesta a Georges Dumézil», Vuelta, 5/49 (1980), pp. 15-22].

[51] Heinrich Wölfflin, Conceptos fundamentales en la Historia del Arte, cit., p. 30 (subrayados míos, JCR).

[52] Ibidem, p. 25 en adelante.

[53] [Cfr. Julian Barnes, El loro de Flaubert, Barcelona, Anagrama, 1986 (trad.: Antonio Mauri)].

[54] Heinrich Wölfflin, op. cit., pp. 239-294 [«III. Forma cerrada y forma abierta (Tectónica y atectónica)»].

[55] [Cfr. Étienne Balibar, «Sur les concepts fondamentaux du matérialisme historique», en Louis Althusser y otros, Lire le Capital (1965), París, Quadrige/PUF, 1996, pp. 419-568 (ed. cast.: «Acerca de los conceptos fundamentales del materialismo histórico», en Louis Althusser y Étienne Balibar, Para leer «El Capital», México Siglo XXI, 1983, pp. 217-335)].

[56] Cfr. Noël Mouloud, «Le rationalisme moderne devant les problèmes épistémologiques, mesures critiques et fondations dialectiques», La Pensée, 197 (febrero 1978), pp. 13-31.

[57] [Karl R. Popper, La sociedad abierta y sus enemigos, Buenos Aires, Paidós, 1967].

[58] Como señala Walter Benjamin en su estudio sobre El Drama Barroco: «Es imprescindible, para cualquier literatura filosófica, enfrentarse de un modo u otro, y ya de entrada, con el problema de la representación» (subrayado mío, JCR).

[59] [Cfr. André Chastel, El Saco de Roma, 1527, Madrid, Espasa-Calpe, 1986].

[60] [Véase Alfonso de Valdés, Diálogo de las cosas ocurridas en Roma, Madrid, Espasa-Calpe, 1956 (ed.: José F. Montesinos). Nueva ed.: Madrid, Cátedra, 1992 (ed.: Rosa Navarro Durán). Y cfr. Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 357-359 (2017, pp. 332-334)].

[61] Heinrich Wölfflin, Conceptos fundamentales en la Historia del Arte, cit., p. 240.

SEGUNDA PARTE

La literatura en la sociedad (de)sacralizada

II.1

La literatura en la sociedad (de)sacralizada

A. El texto del XVII como signo social y literario: sus contradicciones [a]

Teniendo en cuenta toda esa específica ligazón entre el Organicismo (como ideología básica de la Servidumbre) y el modo de producción feudal, podemos en consecuencia volver[1] ya a nuestra proposición inicial: el ensombrecimiento del Animismo, la imposibilidad de influencia directa (a nivel político e ideológico) de las relaciones de base burguesas, y el consiguiente dominio «nobiliario/feudalizante» sobre los aparatos estatales (sobre el «espacio público» y sobre su ideología objetiva), toda esta serie de factores (que no son obviamente más que variaciones en torno a una misma y única lucha de fondo) dio como resultado que el horizonte general, que determinó la producción ideológica/literaria en el siglo XVII español, fuera sin duda la matriz organicista. O mejor, esa extraña mezcla que a veces se llama «Barroco».

Diremos, pues, en este sentido: lo mismo que la organización social «servil» persiste en su esqueleto esencial durante la Transición, lo mismo que el poder político y económico de la nobleza se prolonga casi en bloque a través de las nuevas circunstancias históricas, así también se prolonga la estructura ideológica organicista en su configuración básica (aunque puedan variar sus manifestaciones o sus variaciones concretas) a lo largo del XVII.[b] Respecto a la producción literaria en sentido estricto esta problemática acarrea consigo una serie muy importante de delimitaciones:

1.— En primer lugar: la famosa literatura («Nuestros Clásicos») del no menos famoso «Barroco» no solo no es otra cosa que una

literatura casi total y directamente «sacralizada/nobiliaria» (o sea, determinada siempre en última instancia por la lógica interna organicista/feudalizante), sino que además no puede ser de otra manera, por toda esa serie de factores que acabamos de enumerar más arriba.

Sin embargo: esta proposición inicial debe ser inmediatamente matizada. Aceptar esto no quiere decir en absoluto aceptar una de las habituales interpretaciones «epocalistas» al uso. Como esbozábamos anteriormente[2] el «epocalismo» no es de hecho más que una variante del «historicismo fenomenológico» alemán de los años 20 (aunque injertándose en esa noción de «época», además con claras reminiscencias hegelianas). Es decir: no se trata de que aparezca de pronto en esa coyuntura histórica un espíritu «contrarreformista» o «barroco», o como quiera llamársele, que se convierta en la verdad de tal coyuntura histórica (convirtiéndola a su vez en una Época: esto es, en un todo unitario caracterizado por albergar a tal «espíritu»). Y revelándose esa verdad tanto en la literatura como en la economía, tanto en el arte como en la política: el espíritu de la época «hablaría» a través de todos los niveles de esa «época», pudiendo, pues, señalarse así un arte «barroco/ contrarreformista», una economía o una política «barrocas», una literatura «barroca o contrarreformista», etc.[3]. Un «alma barroca», en suma.

De cualquier modo, puesto que lo único que verdaderamente nos importa ahora es dejar constancia del predominio de base de la matriz organicista sobre la literatura del XVII, debemos preguntarnos, antes que nada, acerca del concreto panorama que tal lógica organicista ofrece en esta coyuntura, y acerca, pues, de la específica estructuración que los escritores organicistas de este momento se «sienten» obligados a dar a sus obras.

Digamos así, en primer lugar: puesto que el organicismo feudal estricto prolonga en bloque su esqueleto esencial a lo largo del XVII, la literatura producida en este periodo deberá contar consiguientemente con todas las categorías derivadas de la dialéctica «señor/siervo». Es decir: la imagen del Libro, la imagen de la intervención del Señor a través del esquema Escritura/Lectura, las imágenes de la Muerte, de la Sangre (o del Linaje) y del Cuerpo,

en tanto que lugares privilegiadamente significativos de la acción de Dios sobre el mundo. En suma, la imagen por tanto de la Encarnación (o «Inscripción» efectiva) del orden divino sobre todas las cosas y todos los acaeceres terrenales, etc. Contar, en fin, con la presencia del doble sentido[4] caracterizador de la vida humana en cualquiera de sus niveles. No se trata de que la «Voz divina» (la «esencia») sea verdadera y las «apariencias» terrenas sean falsas: se trata, al contrario, de que tales apariencias son siempre «verdaderas» en sí mismas (en tanto que signaturas o representaciones del orden: el orden divino «habita» en ellas realmente), y desde tal perspectiva deberán ser «enunciados» los textos organicistas que se elaboren en el XVII.

2.— Toda esta serie de planteamientos nos lleva necesariamente a la consideración de que la literatura organicista del XVII debería ser, por lo general, idéntica a la literatura medieval.[c] «Debería», por supuesto, pero no lo es. Una serie decisiva de factores «nuevos», no existentes en el feudalismo pleno, al incidir sobre la productividad del «Siglo de Oro»[5] hacen que la fisonomía de esta («nueva» también) literatura feudalizante varíe radicalmente respecto a lo que nos ofrecía la literatura feudal estricta.

La ideología de la servidumbre (la sangre, el cuerpo, el linaje, la muerte, etc.) sigue siendo, por supuesto, la determinación básica del nuevo «organicismo». Como lo es paralelamente toda la lógica de la Encarnación, o sea, la imagen de los «lugares naturales» –jerarquizados y sacralizados–; la idea de la diversa dignidad de las materias; la concepción del discurso como espacio (o «tópica») que se produce por la irrupción de las semejanzas entre apariencias (como veremos en Gracián); la concepción, pues, del texto como «figural», como reflejo siempre de un doble sentido, como constituido necesariamente por enunciados que transcriben formas sustanciales. O sea, «enunciados» que son a la vez «cosas», que son a la vez «cuerpos», que son, en suma, signaturas: recuérdese, por ejemplo, en este sentido, la proposición de Santo Tomás acerca de cómo todo enunciado bíblico además de una «palabra» (además de poseer sentido literal) era en estricto una signatura (una apariencia, un cuerpo, una cosa)[d] en tanto que transparentaba

necesariamente la «inscripción/encarnación» del orden de Dios en el mundo, etc. Pues bien: para el organicismo del XVII cualquier tipo de enunciado –y no solo los bíblicos– posee necesariamente esa doble cualidad (ser a la vez palabra y cosa, apariencia y esencia, o sea: ser «signatura». Del mismo modo que la propia vida humana es esencialmente dual –«verdadera» y «falsa» a la vez–), etcétera.

3.— Sin entender toda esta lógica de base nos resultará prácticamente imposible comprender realmente el funcionamiento intrínseco de la literatura organicista del XVII español. Pero conjuntamente hay que tener en cuenta la específica incidencia de las nuevas condiciones objetivas sobre tal ideología. ¿Qué alteraciones –respecto a su estricta dialéctica literaria– sufre el Organicismo al pasar a la Transición? Podemos señalar, por ejemplo, los dos siguientes índices sintomáticos:

A) En primer lugar, señalar el hecho decisivo de que el Organicismo se vea obligado a aceptar en el XVII la noción de autor (a nivel de reconocimiento del mérito al menos, por lo que respecta a edición, beneficio económico, tipología jurídica, etc.),[e] a adoptar la práctica poética de la «obra propia», a adoptar, pues, la exhibición y el juicio público de su ideología sobre la «escena» o sobre el «mercado» sin más[6].

B) Las nuevas condiciones se reflejan de modo similarmente ejemplar en el caso de los Prólogos. Casi todos los libros organicistas en el XVII acostumbran a llevar dos prólogos al menos: un prólogo, el primero, para el noble protector, con lo que se deja constancia de la ritualización vasallática (el escritor es «siervo», etc.); otro prólogo, el segundo, para el lector o para el público, con lo que se transparenta la necesidad ineludible de contar drásticamente con el nuevo «señor» (el mercado, la opinión) inexistente en el feudalismo estricto. Paulatinamente este segundo prólogo acabará por desdoblarse, conforme se vaya desdoblando igualmente la cualificación de ese peculiar nuevo señor: el público. Se distinguirá así entre el discreto lector y el vulgo (hasta concluir naturalmente en el sarcasmo final: «Lector pío como pollo, / O piadoso como Eneas…» nos dirá Estebanillo González)[7]. El progresivo asentamiento de la normatividad de las Academias[8] y

la institucionalización de los «Doctos», etc., confluyen aquí con el progresivo asentamiento (normalización) del organicismo dentro de las nuevas condiciones: llega un momento en que el público no es ya visto sin más como el enemigo opaco, puesto que hay ya «lectores» organicistas (ya: no en sentido cronológico, claro, sino en el sentido de que los organicistas han establecido ya su normatividad dentro de las nuevas condiciones). De cualquier modo, el prólogo al público (desdoblado o no) supone el verdadero lugar de problemas para el escritor. El prólogo al noble ha devenido retórico, no porque no se necesite la protección, no porque el noble no considere necesaria su propia glorificación, sino porque el vasallaje, aunque aún sólido, es en cierto modo ajeno ya a la verdadera prueba que el libro tiene que sufrir: su prueba en el mercado, en la opinión, en «lo» público. Por eso estos segundos prólogos sí son verdaderamente nodales para el escritor: es en ellos donde el escritor se esfuerza por dejar claros sus propósitos, su doctrina, su valor, etc. De cualquier forma, el «prólogo» o «envío» al noble (en tanto que ritual vasallático) pervivirá largamente, y solo en el caso inglés (con su temprano establecimiento de las relaciones burguesas como hegemónicas en todos los niveles) podemos encontrar observaciones tan significativas al respecto como cuando Thomas Fuller (justamente recordado por Christopher Hill) indica en 1647 que ya «las dedicatorias empiezan en nuestros días a pasarse de moda…» [9], etcétera.

Evidentemente: estos ejemplos sintomáticos ni tienen el mismo calibre ni responden a los mismos condicionamientos. Pero precisamente, por eso, los hemos utilizado de modo conjunto, pues en cierto modo representan las incidencias decisivas que las nuevas condiciones ejercen sobre los modelos «organicistas/feudales» propiamente dichos. Esto es: se trata ante todo de dejar constancia de que las «transformaciones» que el Organicismo (literario, económico o político) sufre al pasar a la Transición se referirán lógicamente a las propias necesidades internas de readaptación en dos sentidos: a) en su necesidad de coexistencia con el Animismo burgués (con todas las consecuencias que se derivan de las nociones de Autor –¡incluso de literalidad!– y de Obra propia), etc.; y b) en la imposición del funcionamiento «autónomo» del espacio político (y por tanto de la dialéctica «privado/público») que se designará por ello muy pronto con los términos de «desorden», de «mundo», etc.

(esto es: lo que se designará como el lugar opaco donde se quiebra la transparencia feudal)[10], [f].

Pero aquí juega un elemento más: como dijimos son los valores organicistas (la sangre, el honor) los que se tratan de imponer como normativos sobre el espacio público, en cuanto que es la nobleza la que, de un modo u otro, acaba por implantarse hegemónicamente sobre el poder político: las transformaciones que la ideología organicista sufre al pasar a la Transición no dependen, pues, solo, en este sentido, del funcionamiento objetivo de lo político, sino igualmente de la lucha estricta de la nobleza por mantener su hegemonía en la Transición.

4.— Esta cuestión implica a su vez un planteamiento previo[g]: como hemos comprobado largamente a través de las primeras literaturas burguesas en el siglo XVI y de la estructura de la literatura feudal propiamente dicha[11], resulta obvio que la producción de discursos no depende solo (dentro de cada matriz ideológica) de la previa existencia de un inconsciente (una «lógica interna» determinante en última instancia de la «discursividad» específica de cada matriz), sino que la producción de discursos depende, a la vez, de la existencia paralela de la objetividad ideológica establecida. Objetividad representada por la existencia de una serie de «aparatos» (o «instituciones»)[h] que materializan y reproducen continuamente tal ideología (por ejemplo: los aparatos eclesiásticos, cortesanos y gremiales, la Inquisición, etcétera)[12].

Solo que esta «objetividad» necesaria del nivel ideológico no se reduce solo a tales aparatos «materiales», sino que implica también la existencia de una normativa legitimadora y claramente establecida por lo que hace a la validez y significación de cada discurso (o incluso por lo que hace a la cuestión de que en cada matriz aparezcan unos específicos tipos de discursos, pero no otros, etc.). Así esta normatividad se nos ofrece tanto con un sentido diríamos «positivo» como con un sentido negativo. «Negativo»: las diversas reglas de «exclusión» y de «selección» de discursos, reglas que pueden ir desde la explícita censura académica o eclesiástico/ gubernamental a la latente prohibición social (según las ha estudiado Foucault, aún tan abstractamente como siempre, en casi

todos sus últimos textos)[13]. O bien reglas con un sentido «positivo»: precisamente el señalado carácter dominante –respecto a los demás niveles sociales– del nivel político estricto en las sociedades de Transición al capitalismo.[i]

La producción ideológica del organicismo del XVII deberá ser, pues, mayoritariamente «política/religiosa», o al menos elaborará unos discursos que pretenderán incidir, de un modo u otro, sobre el espacio político para reestablecerlo de nuevo como reflejo de la voz de Dios. Y esta actitud se concentra en una serie de temas claves, que, si no son directamente «políticos», según nuestro concepto actual, sí son plenamente políticos en este sentido organicista que comentamos, en tanto que «armas» esgrimidas por la ideología sacralizadora del XVI-XVII: resacralizar el mundo.

B. La ideología del XVII como ideología literaria: sus temas básicos [j]

En efecto: ya que toda la serie de transformaciones profundas que el Organicismo sufre en el XVII se deben en última instancia o bien al impacto del Animismo burgués sobre la estructura feudal, o bien al funcionamiento propio de ese nivel político autónomo (el «espacio público» en sentido amplio), tales transformaciones las podemos apreciar privilegiadamente en la serie de temas político-ideológicos que el Organicismo se ve obligado a forjar para hacer frente a las nuevas circunstancias. Por ejemplo, la noción de Mundo, de Honor y de Sangre, la noción de Opinión o la de Fortuna, la lógica de las Apariencias y el Aparecer, la moral del Acecho y el Desengaño, la noción de Obras, etcétera.

Teniendo en cuenta paralelamente que: 1.o) algunas de estas tematizaciones existían ya, por supuesto, en el medievo (cfr. el Honor/Sangre, la Fortuna, el Mundo o las Obras), pero es ahora cuando van a alcanzar una significación y una utilización de «transmutación» y de «lucha» mucho más plena. Y 2.o) que evidentemente toda esta cadena ideológica responde a un único

proyecto de base: el aludido intento de «refeudalizar» –«resacralizar»– la sociedad española del XVII (el intento es general para todos los países europeos, aunque en sentido contrario, pero solo en España se cumple plenamente).

Por supuesto que Trento tiene mucho que ver con tal proyecto, pero las consignas y el ambiente postridentinos no pueden considerarse como la causa efectiva de la «resacralización feudalizante». Del mismo modo (y por las mismas razones) que decíamos que el protestantismo no podía considerarse no solo, por supuesto, como la causa efectiva del «capitalismo material», sino tampoco como causa efectiva de la ideología burguesa o capitalista (que no nace de una «religión» sino de unas relaciones sociales: ¡aunque de nuevo parezca mentira tener que volver a recordarlo!). Es, pues, la ideología burguesa (y en general: las relaciones sociales burguesas a todos los niveles) la que provoca, o al menos posibilita (con su impacto) la aparición de los enunciados luteranos y protestantes, podemos decir que esta ideología y estas relaciones sociales burguesas provocan, de modo paralelo, pero a la inversa, una respuesta «sacralizadora» o «feudalizante» a todos los niveles. El postridentismo religioso se genera, en efecto, a partir de ahí, pero su influjo solo puede entenderse teniendo en cuenta que se acumula y se asimila dentro del ámbito reactivo, mucho mayor, de toda la organización feudal y de todos los intereses nobiliarios existentes en el XVII a cualquier nivel. En suma, Trento no «crea» nada:[k] por una parte, la ideología sacralizadora que se intenta extender a partir del Concilio existía ya antes, en el feudalismo; y, por otra parte, la influencia de Trento solo es posible porque coincide con todo el intento nobiliario y señorial por reconquistar el poder. Por consiguiente, si los enunciados religiosos estrictos (postridentinos) van a cobrar tan gran importancia en España ello no se deberá al hecho de que tales enunciados sean «religiosos» sino a la muy peculiar manera con que en nuestro XVII se entiende que debe realizarse el proceso de «refeudalización» global. Pues parece fuera de dudas que este proceso refeudalizante se concibe ante todo como una vuelta a las raíces más puras, más originarias del feudalismo pleno: o sea, a la convicción de que «feudalismo» y «sacralización» son sinónimos[14]. Y entendiendo así que la «sacralización» debe ser desarrollada en consecuencia por la institución que la representa de forma más directa, es decir, por la religión establecida, por la

Iglesia Católica. De ahí que la ideología nobiliaria abandone ahora sus pretensiones de autonomía, en España al menos. En Francia –cfr. los «preciosos»– y en Inglaterra –cfr. los «clubs aristocráticos», etc.–, y aún por motivos distintos en cada caso, el autonomismo aristocrático perdurará indudablemente con cierta fuerza en el XVII y XVIII. Pero en España no: aquí se ahogará en todas partes cualquier intento de ideología aristocrática autónoma. Aquí, al contrario, la ideología nobiliaria española solo podrá existir enmarcándose en el ámbito religioso (o eclesiástico en general) y mucho más en este momento crucial del XVII que tiene que desplegar toda su fuerza frente a la amenaza latente que el capitalismo económico y su laicismo o maquiavelismo ideológicos comienzan ya a establecerse por toda la Europa «reformada»: es lo que se llamará la Guerra de los Treinta Años[15].

Y así ocurre, en efecto: toda esa serie de nociones organicistas claves que hemos esbozado más arriba (la noción de Mundo, la noción de Desengaño, la noción de Obras, etc.) no cumplen esencialmente otra función que la de tratar de impedir el desarrollo de las paralelas nociones segregadas desde la ideología burguesa o desde el funcionamiento objetivo del espacio político propiamente dicho: tratar, por ejemplo, de negar que tal espacio político exista como efectivamente autónomo (y no como «sacralizado»); tratar de negar, además, que pueda existir asimismo un espacio, paralelo al «público» e igualmente autónomo, que sería el «espacio privado», etc. Y todo ello en un ámbito básico: el de la socialización del discurso, no solo como comunicación y distribución (Habermas) sino como producción social [16], [l].

Y todo ello reconociendo a la vez –y aun indirectamente– que algo ha cambiado, que late ahora un desorden de base en lo que antes era el orden divino transparente e inmutable, que se ha extendido, pues –como una «plaga»–, una especie de opacidad moral y social que obliga al hombre cristiano a estar precavido y al acecho, a practicar la moral del desengaño del «mundo», para no ser engañado por él, etc. Veamos el despliegue concreto que nos ofrece cada una de estas «temáticas»[m] en el XVII español.[n]

[a] Anotación en margen superior de folio (1992, 179): «Mundo, Demonio y Carne + Retórica clasicista/aristotélica. // Adiós, mundazo [Primer verso, del primer terceto, del soneto "No más moralidades de corrientes", de Luis de Góngora: "Adiós, mundazo. En mi quietud me quedo,"] / Bermujazo platero de las cumbres [Primer verso del soneto "A Apolo, siguiendo a Dafne", de Francisco de Quevedo]».

[1] [Véase Juan Carlos Rodríguez, «El ataque animista al escolasticismo», en Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 66-87, 128-130, 205-206, 212-217 y 228-229 (2017, pp. 59-78, 116-118, 187-188, 194-198 y 209-210); La literatura del pobre, cit., 2.a ed., pp. 138-143. Y véase además: «Sobre el utrum, el enganche y la mirada alegórica en el pensamiento medieval (Carta/Respuesta a Malcolm K. Read)», Álabe, 9 (enero-junio 2014), pp. 141-162, y los textos, aún inéditos en su totalidad: a) «Planteamientos generales en torno a la literatura medieval», que formaba parte, en su versión inicial, del segundo volumen del proyecto Teoría e historia de la producción ideológica (La literatura en las sociedades sacralizadas), pero excluido posteriormente en la reescritura y nueva estructura de ese libro; y b) el inserto en sus «Proyectos Docentes» para la Cátedra Universitaria –descritos en la «Nota a la edición», supra–, con el título: «Aproximación ideológica a la literatura medieval española (Imagen y Semejanza)»].

[b] Anotación en margen derecho de folio (1992, 179): «Pero contradicciones».

[2] [Véase Juan Carlos Rodríguez, «La noción de transición: Tecnicismo y culturalismo» y «La producción animista en Garcilaso. Presupuestos para una lectura textual», en Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 122-130 y 158-184 (2017, pp. 111-118 y 145-167)].

[3] Convendría explicar cómo funciona una matriz ideológica, diferenciándola de la noción fenomenológica de época: Época supondría un espíritu total vs. la imagen de matriz ideológica que solo implicaría una lógica dominante y sus contradicciones tanto internas como externas.

[4] Como es obvio, se trata en estricto de cuatro sentidos: literal, simbólico, alegórico y anagógico. Pero baste, en el fondo, con establecer su estructura radicalmente dual: del literal al anagógico, lo único que existe es la Voz de Dios (y su encarnación como escritura: como signatura) en los signos del mundo, dándoles sentido.

[c] Anotación en margen inferior de folio (1992, 181): «Esto es interesante: pero hay que aclararlo».

[5] [Para esta «noción» cfr. Jean Marc Pelorson, «La noción de Siglo de Oro», en Manuel Tuñón de Lara (ed.), Historia de España, V. La frustración de un imperio (1476-1714), Barcelona, Labor, 1982, pp. 295-301; José Manuel Rozas, «Siglo de Oro: historia de un concepto, la acuñación del término», en Manuel Alvar y otros (coords.), Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 413-428; Francisco Abad Nebot, «Sobre el concepto literario de Siglo de Oro: su origen y su crisis», Anuario de Estudios Filológicos, IX (1986), pp. 13-22; José Lara Garrido, «Siglo de Oro: considerandos y materiales sobre la historia, sentido y pertinencia de un término», Analecta Malacitana, XV/1-2 (1992), pp. 173-199; Francisco J. Díez de Revenga, «El concepto de Siglo de Oro en la encrucijada de dos épocas (1920-1936)», Mélanges de la Casa de Velázquez, 31/2 (1995), pp. 193-206; Frank Baasner, «Una época controvertida. La polémica sobre el Siglo de Oro en la historiografía española de los siglos XVIII y XIX», Revista de Literatura, LX/119 (1998), pp. 57-78, y Alberto Blecua, «El concepto de Siglo de Oro» (1978), en Leonardo Romero Tobar (ed.), Historia literaria/Historia de la literatura, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, pp. 115-160].

[d] Anotación en margen derecho de folio (1992, 182): «Ojo: res/verba».

[e] Anotación en margen superior de folio (1992, 183): «Inquisición = Vicuña = Góngora».

[6] Una cuestión básica que habría que analizar a partir de aquí sería, por consiguiente, el enfrentamiento dualidad/literalidad, literalidad de la escritura o de la mirada: desde el Lazarillo al

Quijote, las Meninas o Góngora, habría que ver cómo actúa esta literalidad incrustada (más que opuesta) en la dualidad de sentidos: la puerta abierta para todas las concepciones ideológicas del siglo XVII.

[7] [La vida de Estebanillo González, hombre de buen humor. Compuesto por el mesmo, Madrid, Cátedra, 1990, vol. I, p. 17 (ed.: Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid)].

[8] [Cfr. Willard F. King, Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII, Madrid, RAE, 1963; José Sánchez, Academias literarias del Siglo de Oro español, Madrid, Gredos, 1961; Aurora Egido, «Poesía de justas y academias», en Frontera de la poesía en el Barroco, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 115-137; Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), De las Academias a las Enciclopedias: el discurso del saber en la modernidad, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1993; Inmaculada Osuna Rodríguez, «Las justas poéticas en la primera mitad del siglo XVII», en Begoña López Bueno (ed.), El canon poético del siglo XVII, Sevilla, Servicio de Publicaciones Universidad de Sevilla, 2010, pp. 323-365, y Jesús Cañas Murillo, «Corte y academias literarias en la España de Felipe IV», Anuario de Estudios Filológicos, 35 (2012), pp. 5-26].

[9] [Christopher Hill, El siglo de la Revolución. 1603-1714, Madrid, Ayuso, 1972, p. 207. Además véase Juan Carlos Rodríguez, La literatura del pobre, cit., p. 372, nota 25, y «Epílogo. Los prólogos a los Quijotes (con el Guzmán y un intermedio ejemplar)», en El escritor que compró su propio libro. Para leer El Quijote, cit., pp. 429-457 (2013, pp. 433-462)].

[10] Respecto a la cuestión de la lectura privada véase últimamente el ambiguo texto de Barry H. Ife: Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la Picaresca, Barcelona, Crítica, 1992. [Anotación a esta nota, en margen derecho de folio (1992, 185): «No»].

[f] Anotación en margen derecho de folio (1992, 185): «-El Mundo/-Las Guerras/-América».

[g] Anotación en margen derecho de folio (1992, 185), a este párrafo: «Aclarar y matizar: Ejemplos concretos».

[11] [Véase Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., y el texto inédito, ya citado: «Planteamientos generales en torno a la literatura medieval»].

[h] Anotación en reverso de folio (1992, 185): «El campo literario / La ratio studiorum».

[12] Teniendo en cuenta siempre que tales «aparatos» si bien materializan y reproducen una estructura ideológica; sin embargo, no la producen: no es la «institución» eclesiástica, decíamos, la que «produce» la religión protestante, sino al contrario, es la ideología nacida en unas relaciones sociales dadas la que acabará por segregar los propios aparatos que la materialicen y reproduzcan indefinidamente.

[13] Cfr. las críticas que le dirigió drásticamente Paolo Rossi en este sentido, sobre todo en su libro Las Arañas y las Hormigas. Una apología de la historia de la ciencia, ahora en trad. esp.: Barcelona, Crítica, 1991.

[i] Anotación en reverso de folio (1992, 185): «El problema del valor poético en cada etapa: ¿y en el no-capitalismo pleno? // → Ostentar // → Manuscrito (¡en librerías! y en la corte)».

[j] Anotación doble en margen superior de folio (1992, 187): «Mi propiedad privada: lenguaje delictivo gongorino (Revolución)». Y para todo este apartado (B): «Rehacer».

[k] Anotación en margen derecho de folio (1992, 188): «? Falso / Rehacer».

[14] [Véase para «feudalismo», Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 60-61, 76-80, 128-130, 205-207, 212-217, 263-264 y 321-322 (2017, pp. 54-55, 69-72, 116-118, 187-189, 194-198, 241-242 y 299-300)].

[15] [Véase Geoffrey Parker (ed.), La guerra de los treinta años, Madrid, A. Machado libros, 2003; Fernando Negredo del Cerro, La guerra de los treinta años. Una visión desde la monarquía hispánica,

Madrid, Síntesis, 2016, y Jesús M. Usunáriz, España en Alemania: la guerra de los Treinta Años en crónicas y relaciones de sucesos, Nueva York, IDEA, 2016].

[16] Tomo el término de socialización artística o literaria en el sentido que le dio Norbert Elias en su espléndida trayectoria: cfr. por ejemplo su libro póstumo –que es más bien un retazo de artículos hilados– que se ha publicado en español bajo el título de Mozart. Sociología de un genio, Barcelona, Península, 1991.

[l] Anotación manuscrita doble. En margen derecho de folio (1992, 189): «Rehacer»; y en reverso de folio (1992, 188): «La Norma».

[m] Anotación en margen inferior de folio (1992, 190): «(sic) imágenes».

[n] Anotación en margen inferior de folio (1992, 190): «Lenguaje común // Góngora: mi propiedad privada, la nueva Norma, la Revolución».

II.2

Temáticas de la socialización literaria en el XVII español

Primera temática [a] de la socialización literaria: los nobles se oponen a la política. La lógica literaria del «mundo», de la «fortuna» y de la «intriga»

1.— Digamos, en primer lugar: uno de los primeros efectos que provoca la nueva situación social corresponde a la citada noción (burguesa siempre, en última instancia) de la «virtud política» concebida como una moral autónoma. Noción que suele teorizarse oscilando entre tres figuras: el cortesano, el político y el «honnête homme». No es, pues, en absoluto extraño que frente al espacio político que combina a esas tres figuras se dirijan todos los ataques del organicismo: en El político Fernando, de Gracián, se nos dirá así que la labor del Rey Católico fue única en su género porque llevó la política a su más alto extremo. Pero entendiendo que el extremo de la política no se desprende aquí de la «virtus pública», sino que consiste, dice Gracián, en unir la tierra y el cielo[1]. Lograr tal unión es el proyecto final –y continuo– del organicismo. Es por eso por lo que, también en Gracián, nos aparecerá continuamente la famosa «Razón de Estado» concebida como una «Razón de establo»; por lo que Saavedra dirá que los libros de «razón de Estado» nos vienen de Italia y Francia[2]; o, finalmente, por lo que el Absolutismo español tratará, como recordó Sánchez Agesta[3], de basar su propia justificación apoyándose no en una pretendida autonomía política, sino en un Derecho Natural de tipo sacralizador o feudalizante (no, como es obvio, a pesar de las vacilaciones de Tierno Galván[4] al respecto, en el Derecho Natural pequeño burgués, laico y revolucionario al estilo Rousseau). Mientras que sabemos hasta qué punto, para Richelieu, el rey respondía, por el contrario, solo ante Dios directamente y no a través de ningún

orden nobiliario o religioso aquí en la tierra, etc. Es por eso también por lo que la organización estatal «absolutista» (fuera de España) permite no solo la autonomía política en lo «público/nacional» sino que conduce inevitablemente al intento de crear asimismo «iglesias nacionales»; o como sabemos, por lo demás, cómo es el peso de esta estructura general la que incluso lleva insensiblemente al intento del Vaticano de convertirse, a su vez, en una especie de Estado absolutista (o lo que incluso, en hueco, actúa sobre los jesuitas para impulsarlos a denominarse «compañía», esto es, a concebirse de algún modo bajo el modelo del «ejército» de ese «Estado Vaticano». Y su cuarto voto: obediencia al Papado).

Siempre, pues, la misma problemática: por un lado, el funcionamiento objetivo de la nueva realidad; por otro, el afán organicista por taponarla. Y cada vez más conforme más avanza el siglo: así, por ejemplo, el odio de Quevedo hacia los políticos, hacia los letrados es, obviamente, un síntoma no solo de la lucha existente entre los dos aparatos claves de la nueva situación (ejército y burocracia) sino de la declaración de lucha entre sus representantes concretos (nobleza de «robe» o aristocrática y nobleza de sangre); y es en el duque de Osuna, y en ese tipo de nobleza «de sangre» a la que sirve, en quien piensa Quevedo al escribir sus textos, solo que según un proceso lógico bien claro: la nobleza feudal se puede identificar con el ejército (aunque este sea un «aparato nuevo» tanto como la burocracia) porque la vieja noción feudal de «caballero» se adecua obviamente mejor al ejército que a la burocracia. Hablar de los grandes capitanes frente a los letrados es para Quevedo hablar en nombre de la nobleza feudal proponiéndola como la que debe dominar el funcionamiento del Estado. Y es por esta pretendida identidad, entre el ejército y las viejas concepciones feudales caballerescas, por lo que Gracián puede asimismo oponer la figura del «héroe» a la del cortesano, por el mismo procedimiento de Quevedo (o, como dice este último: «los letrados montan por el cohecho…», etcétera).

De modo similar, las cartas de Pascal[5] contra los jesuitas señalan perfectamente esta tensión: Pascal les reprocha a los jesuitas que pretendan conciliar lo imposible, la virtud y el honor (o sea, lo privado y lo público respectivamente). ¿Por qué? Muy sencillo: porque para Pascal la religión se ha hecho privada. La moral íntima

es la virtud, mientras que la esfera del honor correspondería ya en cambio, para Pascal, al espacio público[6]. Se trataría así de dos ámbitos (dos «virtudes») imposibles de reconciliar, no tienen nada que ver la una con la otra. Su interlocutor jesuita le responde que tal unificación es factible, puesto que, dice: «así lo hacían nuestros padres». Esto es: el agustinismo de Pascal se mueve a partir de la creencia en que tal división (privado/público) es ya irreversible frente al desesperado intento organicista por tratar de reconciliar ambas actitudes, de borrar la diferencia entre ambas esferas. O bien: es por este mismo intento de reconciliar la estructura pública y la privada (reinstalándolas en un solo plano ideológico, como ocurría en el feudalismo) por lo que el organicismo del XVII reelaborará ahora su noción básica de Mundo, no solo entendiendo bajo tal término el espacio exterior al individuo, sino a la par concibiéndolo como un enemigo interior a la propia alma del cristiano (el Mundo, el Demonio y la Carne como enemigos del Alma). Por eso alternativamente el término Mundo pasará a designar (para ese organicismo del XVII) tanto una como otra esfera: tanto la exterior como la interior, tanto la pública como la privada. A la par que, con tal término (Mundo), el mismo Organicismo tratará de oponerse, por consiguiente, a su vez a la noción de «virtud política» autónoma (es decir, a la citada autonomía de la esfera política y de sus leyes «morales», que son, desde el punto de vista feudal, la amoralidad misma) como a la autonomía de la «moralidad íntima». La pareja Maquiavelo/Alberti nos señala precisamente, como apuntó Gramsci[7], la creación respectiva por parte de la ideología burguesa del XVI de una moral pública y de una moral privada, autónomas, además, contando por supuesto con que la autonomía de cada esfera se mantiene por tener presupuesta a la otra. Desde tal perspectiva burguesa se teoriza lo público y se le ponen límites porque se considera que hay otro espacio a su lado, que ya está controlado y que no necesita de su intervención. Maquiavelo, como expresa por su parte el inglés Hooke, desearía «el gobierno más sólido y más indiferente». El racionalismo cartesiano se establecerá precisamente en ese límite. Recuérdese: Descartes propone una revolución que afecta a toda la estructura mental y social del momento, pero excluyendo de ella el espacio público: no solo por un miedo coyuntural de Descartes a «su» Estado, sino porque incluso su propia lógica interna le permite concebir perfectamente tal «revolución» solo dentro del espacio

privado, en tanto que se da por supuesto que las alteraciones de un campo no tienen por qué afectar al otro.

Ahora bien (y por seguir con ejemplos sintomáticos): la desgarrada carta que Góngora[8] escribe a raíz del asesinato de Villamediana muestra precisamente cómo (a pesar de todos los intentos ideológicos por resacralizarlo) el nivel público (cuando funciona y se delimita como estrictamente político) no solo es vivido objetivamente en nuestro XVII sino, más aún, que es «vivido» con una ferocidad especial que se redobla (como reflejo pálido) en la ferocidad de las disputas literarias, esto es, de las disputas de los aspirantes a puestos estatales, etc. Góngora dice desear volver a Córdoba, como se sabe, en esa fecha de 1622, no solo porque ve ya difuminadas sus esperanzas cortesanas (como ocurrió en 1609 cuando había escrito: «Mal haya el que en señores idolatra / y en Madrid desperdicia sus dineros…»)[9], sino a la vez porque ha conocido a fondo la estructura de esa arquitectura política y siente una especie de temor anonadante ante ella: «he perdido dos amigos a hierro», dice, y ya está bien.[b] Dejando aparte cualquier otra cuestión resulta cada día más evidente, en efecto, que la muerte de Villamediana no fue otra cosa que una consecuencia directa de las luchas políticas en que el conde-duque se vio envuelto, consecuencia, pues, de la efectiva constitución de este nivel político como el lugar de la conspiración, de la añagaza y del crimen (según un funcionamiento que fue teorizado por Maquiavelo como dependiente de la amenaza del azar, pero que a la vez suele ser descrito por los teóricos organicistas como el reino del pecado del mundo). Mejor: puesto que no solo no admiten la cuestión de la autonomía de la esfera pública sino que, por ello mismo, ven en su desorden la pérdida del pleno dominio feudal (de la claridad estamental: la distribución de clases como distribución en cuerpos sociales),[c] los escritores organicistas no solo hablarán del azar de la política (como Maquiavelo) sin más, sino sobre todo del desorden del Mundo en general, ya que la esfera privada, al no ser tampoco reconocida como autónoma, no es considerada como un refugio ideal (como ocurría entre los burgueses), sino que es más bien practicada entre los feudales de acuerdo con la temática del desengaño y del retiro ascético (que no tiene nada que ver con la problemática animista del canto a la vida privada, y tampoco, por supuesto, con la temática de un Maquiavelo o de un Descartes:

aquel, cuando habla del orden de la esfera privada –en contraposición al caos amenazante de la política–; y Descartes –como acabamos de ver– cuando deja aparte la esfera pública y se dedica a practicar la «razón» o las «pasiones» en la esfera «subjetiva»), etcétera[10].

2.— Un proceso similar podremos apreciar en torno a las múltiples manipulaciones que sufre en la época la noción de «Fortuna» (o de «azar»), en tanto que directamente aplicada al funcionamiento político. Ya hemos señalado, en efecto, la importancia que Maquiavelo concede a este término en su teorización sobre la plaza pública. Pero asimismo se trata de un tema que se aprecia ya con relativa frecuencia en el fin del medievo, en los diversos reinos hispánicos (en los poetas del Cancionero de Baena y en toda la estructura cancioneril, e incluso Juan de Mena la dedicó su mayor obra). El término aparece igualmente con mucha fuerza en «los humanistas», italianos o no: Chaucer liga la «fortuna» a la aparición de la noción de tragedia en Inglaterra, según George Steiner[11], y sin duda el término se relaciona sobre todo con la caída de los «grandes hombres»: el Casibus virorum illustrium de Boccaccio, etc. La Fortuna aparece siempre, así, como una imagen directamente unida, en la tradición del fin del medievo, a la coyuntura política de la «Corte», por un lado, y de las «Ciudades», por otro; esto es, a las expresiones quizás más claras de la quiebra física del sistema feudal. En el primer caso (la «Corte» y la práctica ideológica cortesana en general), la imagen de la Fortuna puede ser concebida bien como simple tema político cortesano (la fortuna y su inconstancia en Mena) o bien como un tema de su ideología poético-erótica (el Hado, el destino implacable amoroso, por ejemplo, en Ausiàs March)[12].

Respecto al segundo caso (la «Ciudad») recordemos, por ejemplo, cómo es una orden religiosa segregada desde –y contra– las estructuras «urbanas» (los Franciscanos) la que establecerá a su vez la teorización necesaria para lograr la aceptación de la idea de la Fortuna dentro de las antiguas normas feudales, teorización que alcanzará así (dentro del mismo marco enunciativo eclesiástico en estricto) su máximo rigor a través del «voluntarismo» occamista y

escotista. Como el proceso es generalmente conocido, bastará con apuntarlo: se trata en última instancia de la sustitución de la noción de «orden» del mundo como reflejo del «ser» divino (o en términos más estrictamente tomistas: como reflejo del entendimiento de Dios) por la noción de «orden» como reflejo de la «voluntad» de Dios: por tanto, algo no inalterablemente fijo en sí, sino susceptible de cambios, alteraciones, etc. Y esta contraposición tiene una gran importancia respecto a la literatura desde una perspectiva a la que quizá no se le ha dado demasiada relevancia. Tanto tomistas como voluntaristas se preguntan: ¿por qué escribir, para qué, si ya todo está fijado en la escritura de Dios? Los voluntaristas responden: se «escribe» porque la obra de Dios no está fijada para siempre y de una vez por todas. Dios –su voluntad– nos sorprende continuamente, nos presenta siempre nuevas perspectivas, nos ofrece nuevos ángulos de visión, etc. Los tomistas responden: se «escribe» porque, aunque el orden de Dios (en tanto que reflejo de su Entendimiento) está fijado para siempre, esta fijación es solo potencial: al hombre le corresponde actualizarla asimismo continuamente, reinterpretar y dar presencia viva a ese orden de Dios cuya total significación (en sí misma inagotable) escapará necesariamente siempre a la interpretación humana, etc. Y si con esto se justifica –desde ambas posturas– el por qué el hombre está obligado a «escribir» –y desde qué perspectiva debe hacerlo–, se justifica igualmente el «por qué» de cualquier otro tipo de acción humana[13]. De cualquier modo, la feudalización sacralizadora es clave en ambos tipos de presupuestos, e incluso tal oposición entre Voluntad/Entendimiento muestra bien a las claras que se trata de una oposición en el interior de una misma problemática eclesiástica. Por eso, cuando el término «Fortuna» aparezca en una nueva problemática textual, debemos observar que: a) generalmente no tiene ya el mismo sentido que en el feudalismo pleno; y b) que los primeros «constructores» de una nueva ideología (en este caso los burgueses) tienen que «acogerse» a los términos anteriores que mejor sirvan a sus propios intereses, no solo porque no tienen otros sino porque, además, o bien carecen de conciencia de cambio (lo que suele ser general) o bien necesitan usar los viejos términos para que parezca que nada ha cambiado. Así la ideología erótico-cortesana cancioneril estaba, como dijimos, totalmente sustentada en la relación feudal señor/vasallo: cuando los «animistas» suprimen esta relación, tal poética ya no será la misma, no será la

que parecen anunciar sus temas, sino que se tratará ahora de elementos «disueltos» que adquirirán un nuevo sentido (el del espacio moral íntimo del «yo» que «enuncia», espacio cuya estructuración ha contribuido a formar por lo demás nuevos elementos), etc. Del mismo modo, pues, cuando Maquiavelo tematiza el término Fortuna no prolonga sin más la tradición bajomedieval, sino que está basándose en una problemática nueva: al señalar que la Fortuna es la verdad estricta del espacio político, lo que está diciendo de hecho es que tal espacio tiene una verdad «propia», o sea, específicamente «suya». Está, pues, definiendo a la «plaza pública» como un lugar autónomo con unas leyes especiales que son hasta cierto punto «azarosas» solo porque derivan exclusivamente de tal autonomía. Y por eso también, cuando Maquiavelo enseña al príncipe a dominar ese azar, no pretende (como los teóricos organicistas) que el príncipe adopte las diversas técnicas que puedan derivarse de una sacralización de dicho espacio, sino solo que el príncipe sepa trazar los límites correspondientes a tal autonomía y a tal «independencia» de lo público: el zorro y el león.

Por supuesto que esta especial tematización que Maquiavelo hace de la noción de Fortuna es posible ante todo porque el nivel político actúa efectivamente así en este momento, pero, a la vez, porque el propio inconsciente determinante del discurso de Maquiavelo es capaz de «verlo» actuar «así». Ya que el mismo funcionamiento se presenta ante los ojos de los teóricos organicistas y estos, sin embargo, lo interpretan de otra manera. En concreto: los teóricos feudalizantes españoles del XVII suelen enunciar sin más el funcionamiento objetivo del nivel político bien bajo ese mismo término de «Fortuna» (influenciados por el voluntarismo característico de la crisis bajomedieval) o bien entendiendo más estrictamente a la Fortuna como mero sinónimo del desorden y la opacidad realmente existentes ahora en el funcionamiento estatal. De cualquier modo, con un sentido completamente distinto al de Maquiavelo y los ideólogos «autonomistas». Pues si bien es cierto que la concepción de la política como un hecho autónomo se nos ofrece con mayor claridad en las formaciones absolutistas que en ningún otra parte, sin embargo, en lo que se refiere al funcionamiento político estricto, es obvio que sus ligazones de clase están mucho más disimuladas en el Absolutismo: especialmente a

causa del dominio del nivel político sobre los otros niveles en las sociedades de transición[14].

Pero la disimulación de las luchas de clases bajo el estatalismo político del XVII obedece también a la fuerte pervivencia de las relaciones de vasallaje y de la ideología feudal en ese mismo nivel político del Absolutismo: la propia idea de capital debe mucho a la imagen tomista de la sociedad como cuerpo, y del rey o Estado como «cabeza» (como «caput») de ese cuerpo; las relaciones entre el Estado y los ciudadanos se siguen concibiendo en gran medida en términos de servidumbre; la voluntad del rey o de los nobles (bajo el recuerdo más o menos lejano del reflejo de la voluntad de Dios) continúa actuando como fuente de poder y de valor políticos. Quiero decir: aunque el voluntarismo estatal o real funcione en la práctica como una derivación de la autonomía absoluta que el Estado pretende tener, sin embargo, tal voluntarismo suele ser practicado y concebido dentro de los esquemas bajomedievales del voluntarismo divino, etc. Con lo que el específico significado clasista de esa noción de voluntarismo suele difuminársenos con frecuencia, en tanto que bajo ella se alberga una multiplicidad de significados muy dispares en este momento del XVI-XVII. Concretando más respecto a tal término: 1.o) su clara raíz feudalizante, decimos, es solo uno de sus aspectos (el rey como «fons honoris», como «señor», como representante de Dios; su «voz» concebida, pues, como «ley» que surte inmediatamente sus efectos, etc.); pero 2.o) si bien es verdad que la voz del rey se transmite jerárquicamente (como la de Dios) de estamento en estamento hasta los últimos estratos,[d] no obstante esta jerarquización no es ya solo un reflejo de la nobilización feudal sobre el aparato del Estado; sino que es también un efecto de la específica autonomía adquirida por la esfera política y por su nuevo funcionamiento. Una «autonomía política» que hace lo que quiere: desde la voluntad del rey a la jerarquización del poder burocrático y su secretismo, etc. Es así cómo en la Corte vemos funcionar a la intriga como la práctica política clave del absolutismo, al coincidir objetivamente la nueva situación (jerarquización y secreto burocráticos; dicotomización progresiva entre Corte y Estado, reduciendo a aquella al ámbito familiar, personal, del rey, etc.) con las viejas vivencias feudalizantes (el secreto y la inaccesibilidad del poder; la jerarquización estamental, la voluntad personal –privada– del rey

como fuente de todo poder político), etc. La intriga,[e] pues, no depende solo de la necesidad de atraerse «voluntades», sino que, lo que es mucho más importante, solamente puede sustentarse (y segregarse: en tanto que tal práctica política) a partir de esa existencia objetiva del «secretismo», la «opacidad» y la «azarosidad» del mismo nivel político en este momento, etc.[f] En la intriga se trata, en fin, de la aparente realización del sueño de una política «pura» (pasillos y rumores), por creer que existe también un espacio estatal puro y pleno en sí mismo (al margen de las fuerzas sociales –y secreto, además, para ellas–). Con una consecuencia, sin embargo, pública y temida: la pérdida del favor por cambio de la opinión (de la corte, del monarca…). Por eso, si por un lado tenemos un ejemplo completo de todo este funcionamiento («autónomo», «amoral») de las prácticas políticas absolutistas en la institución de los validos y su sustento en el voluntarismo real (donde la intriga y la caída se funden: Antonio Pérez con Felipe II, Rodrigo Calderón o Lerma al final de Felipe III: esa específica política, de privados, sobre todo es vivida por los teóricos políticos: así Álamos de Barrientos, consejero de Olivares y discípulo de Pérez),[g] etc.; por otro lado tenemos una ejemplificación típica de la especial sacralización a que se trata de someter en España a ese mismo nivel político en la estructura de los procesos de la Inquisición, como apuntábamos al principio. Pues aquí todo se juega también en una relación de voz a voz (como entre el rey y sus súbditos): «voz del delator / voz del orden divino». Relación que explicaría precisamente lo que tantas veces no se ha acertado a explicar. Esto es: que la mera denuncia –rumor o sospecha–, la mera alteración en la voz, en los signos sagrados, baste para suponer culpable al denunciado.[h] Como es obvio, esta normatividad abstracta del favor de la opinión –«social»– o de la voluntad –«real»– únicamente no funciona en los tribunales mercantiles, que constituyen, por el contrario, un espacio «seguro», institucionalizado en una normatividad jurídica «concreta» (ya que las relaciones mercantiles –y sus tribunales– pertenecen al ámbito de lo privado, como señalaba en estricto Maquiavelo).

Con un deje de reproche «liberal» Vicens Vives indicaba que los humanistas acostumbraron a ser generalmente «cesaristas»[15]. Pero es un reproche huero: la coyuntura concreta de la lucha de clases burguesa exigía precisamente a veces tal cesarismo. A los

humanistas del XVI (esto es, a los primeros ideólogos objetivamente burgueses) lo que les interesaba era precisamente el voluntarismo del príncipe, que era la raíz, para ellos, del absolutismo, de la institucionalización de lo político (y por consiguiente de lo privado) como algo autónomo. Es lo que tratará de decir, mucho más veladamente, el galicanismo de Richelieu, o el anglicismo de Essex y la Reina Virgen,[i] mientras que los teóricos feudalizantes tratarán de paliar ese voluntarismo autonomista bien convirtiendo al pueblo (y no al Estado) en depósito de la Voz de Dios, bien implantando el derecho natural (divino), como vimos, como fundamento del absolutismo español, e incluso estableciendo una especie de «ratio iuris», a la que señala también García Pelayo, como limitación de la «ratio» estatal. Recuérdese igualmente los estudios de Tierno Galván sobre la corriente política del «tacitismo» español del XVII[16]: un término, este de tacitismo, con el que él trataba de definir el intento de conciliación disimulada entre los intereses estatales o políticos «puros» (a la moderna) y los intereses sacralizadores heredados de la tradición feudal[17].

Esto, pues, por lo que respecta a los teóricos sacralizados especialmente sensibles a los excesos que pudiera provocar el «voluntarismo» real o estatal, en tanto que sinónimo de la autonomía de la política. Pero, como decimos, lo que generalmente ocurre es que estos mismos teóricos organicistas del XVII tratan de asumir e inmunizar tal pretensión de actuación política «asacralizada», mediante los procedimientos que se adivinan en su especial interpretación de la noción de Fortuna (tanto de la Fortuna de Maquiavelo como de la Fortuna «bajomedieval») a la hora de definir a su vez las características propias que deberían impregnar al funcionamiento político. Se trata, pues, de una significación muy específica que los organicistas dan al término, en dos sentidos: a) la Fortuna –se nos dirá– rige ahí, en el espacio político, como rige en todo el orden del mundo sublunar (caracterizado este en bloque, sabemos, por el feudalismo como el lugar de la movilidad y el cambio, y por tanto del azar), etc. Pero, a la vez, b) los teóricos organicistas usan sin embargo la idea de la Fortuna o de Azar también en el sentido mucho más restringido, que acabamos de describir, respecto a los límites propios de lo político o lo público sin más, en tanto que ellos «ven» a su modo que ahí se han introducido, en efecto, unos rasgos específicos de desorden y de

opacidad social, especialmente peligrosos e incontrolables en su muy peculiar solidificación.

Segunda temática de la socialización literaria: la contraposición clave entre la temática del «honor» y la temática de la «opinión»

1.— En efecto: el desorden y la opacidad, como definidores del espacio público, aparecen claramente tematizados en este sentido en uno de los más significativos textos de Saavedra Fajardo: «Ocultas son las enfermedades de las repúblicas […] bien así como los vapores de la tierra los cuales no se ven hasta que dellos están formadas las nubes…». Por eso añade Saavedra que el príncipe ha de cuidar y vigilar las causas aún «ligeras o remotas» y no despreciar los avisos «aunque más parezcan opuestos a la razón. ¿Quién podrá asegurarse de lo que tiene en su pecho la multitud?»[18].

Se trata, como puede verse, de un planteamiento explícitamente organicista en toda su cadena, comenzando por esa concepción del hecho político bajo los términos de templanza/destemplanza como desorden (o del desorden como enfermedad: «ocultas son las enfermedades»), etc. El desorden supone así la práctica de la escucha –del rumor–, de la intriga (debe «vigilarse» aunque las causas le parezcan al príncipe «ligeras y remotas»). Y explícitamente esa opacidad («los cuales no se ven…»), ese azar («quién podrá asegurarse…»), con que el organicismo caracteriza al espacio político, es mostrada aquí desde su propia estructura, esto es, en tanto que cuestión pública, al identificarse directamente su imagen con la imagen de la multitud –y de lo «escondido» de su interior, de su espacio privado–. [Puesto que el azar, la intriga, la sospecha, la inseguridad invaden también el espacio privado, lo configuran.][j]

El organicismo del XVII reconoce explícitamente a Maquiavelo: el príncipe debe escuchar. Pero no escuchar a sus consejeros o avisadores por ellos mismos, sino por lo que representan de

mediación, de portadores del murmullo, de detectores de la opinión. Ahora bien: para que haya «opinión» necesita haber un espacio público reconocido efectivo. Maquiavelo hablaba de un príncipe –el de las «ciudades»– directamente ligado a ese espacio público, directamente también obligado a escuchar el rumor para reprimirlo en el momento oportuno («…las buenas tropas…»), para sujetarlo simplemente, o incluso para tenerlo satisfecho. El monarca del Absolutismo español no depende así del espacio público, gobierna por encima de él, etc.; pero de todos modos necesita «escucharlo», porque, bajo el trono, el espacio público (funcionando objetivamente) presenta una realidad indudable: es la política, el reino de la Opinión.

2.— Dentro de la problemática organicista española nos encontramos con dos acepciones básicas del término opinión: «opinión» como contrapuesta a «ciencia» y «opinión» como actitud pública de control social. En el primer sentido es uno de los términos más usados como arma por el organicismo, generalmente para resaltar la futilidad de cualquier intento de conocimiento verdadero en el reino de las «apariencias». Pero señalemos que, en «hueco», la presencia de la ideología burguesa (tanto platónica como mecanicista), y de «su» continente científico abierto, es aquí evidente: si no fuera por la situación de lucha ideológica y porque las relaciones burguesas enemigas «usan» como arma la nueva noción de «ciencia», los organicistas no necesitarían oponerles la idea de «opinión» como la única finalmente reinante en el campo de las apariencias. Pero a la vez, en tanto que actitud pública de control social[19], la «opinión» es quizás el más efectivo resultado del impacto del nuevo espacio político sobre el marco de las relaciones feudales: la noción de «opinión» se desprende, en efecto, en última instancia desde esa nueva imagen de las relaciones sociales en la Transición, según el siguiente proceso: a) la norma aparentemente dominante es, decimos, la norma nobiliaria que implica la jerarquía de «sangres» y por tanto de «honor» (en cuanto que este es la tematización «moral» de la ideología de la sangre); b) pero el impacto de las nuevas relaciones «burguesas» sobre las relaciones feudales provoca esa alteración, a la que tantas veces hemos aludido, ese «desorden» patente sobre la transparencia del

viejo orden feudal; por tanto resultará que: c) solo a través de «lo público» se podrá pretender restablecer como normativo el viejo orden feudal, pero teniendo en cuenta, además, que en la esfera de lo privado se están desarrollando relaciones económicas burguesas muy potentes. El «desorden» es así obvio: existe el reino de «lo privado» (de los negocios y del comercio, del «oro» impuro y en absoluto transparente, etc.); existen las nuevas relaciones sociales. Sobre las que, sin embargo, se intenta (y se logra en gran medida) montar la superestructura política de la jerarquía nobiliaria como si tales relaciones contradictorias no existieran.

La cuestión de la «opinión» pasa, pues, por este horizonte establecido por la actuación del nivel político en este momento. Por ello la relación privado/público se interpretará, desde el punto de vista del organicismo, como la normatividad en torno al hecho de la transparencia social, en torno a lo que debe o no quedar «secreto» (o a la «inversa» en torno a la divulgación). Así la cuestión de la venganza, tan definitoria del teatro de Calderón,[k] no se resuelve jamás de una manera abstracta, sino engastada en los términos de tal relación: es la problemática que determina obras tan sintomáticas como El médico de su honra, El pintor de su deshonra, A secreto agravio, secreta venganza, etc. El proceso que Bances Candamo denominaba, en su Theatro de los theatros[20], «la tragedia de la venganza», resulta inseparable de toda esta estructura en la que no solo se trata de «lavar la honra», sino, sobre todo, de lavarla según las líneas de fuerzas impuestas por la opinión («…que no es rey quien atropella / los fueros de la opinión», dice igualmente Lope en La estrella de Sevilla –si es que es realmente suya–)[21], esto es, por medio de la estructura privado/público. En torno a la polémica del «Cid» de Corneille, Gérard Genette[22] cita al respecto un texto bien sintomático del padre Rapin:

Par la propriété des Moeurs […] le Poète doit considérer qu'il ne faut jamais introduire sans nécessité absolue ni une Fille vaillante, ni une Femme savante, ni un Valet judicieux […] Mettre au théâtre ces trois espèces de personnes avec ces nobles conditions, c'est choquer directement la vraisemblance ordinaire […] [Toujours sauf nécessité] qu'il ne fasse jamais un guerrier d'un Asiatique, un fidèle

d'un Africain, un impie d'un Persien, un véritable d'un Grec, un généreux d'un Thracien, un subtil d'un Allemand, un modeste d'un Espagnol ni un incivil d'un Français.

Esta propiedad (decoro) de la escena no consiste, pues, sino en estructurarla de acuerdo a «tout ce qui est conforme à l'opinion du public». Especificaremos posteriormente cómo no debemos caer en la ideología kantiana del consumo o del gusto, suponiendo sin más que es el público el que determina la escena: digamos ahora tan solo que esa noción, el público, está ya determinada a su vez por la existencia misma del nivel político, esto es, tanto la escena como el público están unidos ya de antemano por una estructura superior que es la que les lleva a la necesidad de coincidir. Por eso la opinión del público no es ni más ni menos que la ideología dominante con la que la escena debe convenir, y por eso su «gusto» dependerá tan solo de cuál sea la normatividad vigente: una cosa será la normatividad «francesa» y otra cosa la normatividad del honor y de la sangre en la escena española. Id est: el condicionamiento de la matriz organicista. De ahí que la propiedad de la escena francesa no puede identificarse sin más con el decoro de la escena española, como analizaremos enseguida: lo verosímil (por utilizar el término de Rapin) es completamente distinto en una escena y en otra.[l]

En definitiva, puede por ello decirse que la opinión se convierte en España en este momento: A) en norma inflexible y hegemónica (en tanto que pública); B) representando los valores del honor y la sangre (en tanto que norma rellena por la temática del poder nobiliario); pero C) valores ahora dudosos e imprecisos («desordenados»), en tanto que reflejo, por la base, del orden social de transición tan profundamente alterador de la transparencia feudal. D) Así la opinión es a la vez norma obligada (pública) y asfixiante (lugar de la contradicción entre la temática nobiliaria y las nuevas condiciones en que tal temática nobiliaria se expresa de hecho). Por ello, aunque la opinión se identifica en un principio directamente con lo público y con el honor, tal mezcla no hace más que provocar una estructura absolutamente contradictoria. Y, por consiguiente, las quejas abundan: existen multitud de textos

ejemplarmente famosos al respecto: los representantes más claros del organicismo nobiliario se quejan precisamente de la existencia de la opinión en tanto que norma exterior (se quejan, pues, de que los valores nobles se tengan que expresar a través de ese espacio público «impuesto»). Son claves, por ejemplo, en este sentido, los famosos versos calderonianos de El pintor de su deshonra[23], en los que se lanza un exabrupto contra esa existencia del espacio público (incluso tematizado en estricto como «ley» –id est, como juridicismo burocrático, aunque nunca literalmente, por supuesto–). El argumento de la obra es conocido: don Juan, casado ya viejo con su prima Serafina, y traicionado por el antiguo novio de esta, don Álvaro, que la rapta durante un incendio, acaba sirviendo como pintor con el príncipe de Ursino, quien le ordena pintar un día el retrato de una hermosa mujer que ha fascinado al príncipe con su belleza. Como es de esperar, la dama resulta ser Serafina, que vive ahora con don Álvaro; ambos amantes morirán bajo la pistola del insospechado pintor vengativo, etc. El texto al que aludimos corresponde al monólogo de don Juan en la Jornada III:

Porque ¿quién creerá de mí

que siendo, ¡ay de mí!, quien soy,

en aqueste estado estoy?

Mas ¿quién no lo creerá así,

pues todos la escrupulosa

condición del honor ven?

¡Mal haya el primero, amén,

que hizo ley tan rigurosa!

Poco del honor sabía

el legislador tirano,

que puso en ajena mano

mi opinión, y no en la mía.

¡Que a otro mi honor se sujete,

y sea (¡oh injusta ley traidora!)

la afrenta de quien la llora

y no de quien la comete!

[…]

¿El honor que nace mío,

esclavo de otro? Eso no.

¡Y que me condene yo

por el ajeno albedrío!

¿Cómo bárbaro consiente

el mundo este infame rito?[24]

La opacidad –obligada– de lo público, y de su hegemonía, representa desde el organicismo, en efecto, una muestra básica del fin de la transparencia social: y es tal «desorden» el que se «asume» en la calderoniana dialéctica del Sueño (como necesidad/rechazo de las apariencias: «En esta vida todo es verdad y todo mentira»). Del mismo modo que se trata de asumir (incluso de «legitimar») la existencia de los dos espacios (privado/público) y de la obligatoriedad de someterse a sus leyes, según acabamos de decir. Por ejemplo, en A secreto agravio, secreta venganza[25]: el argumento se desarrolla en Lisboa en los momentos de los preparativos de la funesta expedición africana del rey don Sebastián. Don Lope, recién casado con una dama de Castilla, doña Leonor, quiere acompañar al rey, pero mientras su mujer le anima a ello su amigo don Juan le disuade. A partir de aquí el desenvolvimiento posterior de la trama es claro: la mujer quiere engañar a su marido con un noble castellano, don Luis, pero el

marido se venga matando a ambos en secreto y mostrando públicamente, en cambio, el cadáver de su mujer, ante el rey y la corte, como un signo de honor indudable.[m]

Para nuestro propósito queremos resaltar tan solo una serie de textos significativos. Así el parlamento de don Juan en la «Jornada I»:

… Pues no pretenda

con mi humildad deslucirse,

don Lope, vuestra nobleza,

porque el mundo no la sangre

sino el vestido respeta[26].

La terrorífica –«desordenada»– contraposición entre interior y exterior no solo se connota aquí (en «hueco» de nuevo) como un efecto mercantil (el oro) y público (la opinión: id est, el vestido) sino que obligatoriamente se prolonga en la no menos significativa respuesta del aludido don Lope, quien teje una vez más los argumentos de la verdad de «la sangre» –la única sacralizada, no mundanal– pese a la forzada serie de imposiciones (repito: el desorden, o sea, la mentira y lo engañoso) en que ahora tal verdad se ve obligada a vivir: «Ese es engaño del mundo / que no ve ni considera / que al cuerpo le viste el oro, / pero al alma la nobleza»[27], etc. Pero el temor surge de ahí: el honor (que no es nada sin el reconocimiento público) es, sin embargo, a la vez el signo crucial de la nobleza. Como el mismo don Lope ha dicho anteriormente: «…sólo dichoso / puede llamarse el que deja, / como vos, limpio su honor / y castigada su ofensa»[28]. Y de ahí también sus continuas dudas y lamentaciones. Por ejemplo: «Que el honor siendo un diamante / pueda un frágil soplo –¡ay Dios!– / abrasarle y consumirle…»[29]. O bien: «Quien puso el honor en vaso / que es tan frágil?…»[30], [n].

Si la mancha aparece, la solución única será, pues, el secreto. El honor (que es sanguíneo) se limpia (se desagravia) con sangre. Pero incluso tal limpieza es mejor que no salga a lo público, que no quede «desmentida» por la opinión. De ahí la decisiva conclusión de don Juan:

Yo soy el desagraviado

que no soy el desmentido

pues con su sangre quedó

lavado mi honor y limpio[31].

Este reconocimiento de los dos niveles (que, incluso referidos a un solo personaje, Calderón tematiza de una manera específica en uno de sus versos más impecables: «tuve amor y tengo honor / esto es cuanto sé de mí»)[ñ] lo vemos aparecer igualmente en Cervantes en un texto tan característico como La fuerza de la sangre[32], donde toda esta problemática se gradúa (claro que mucho más contradictoriamente que en Calderón, pero se trata ahora solo de señalar rasgos generales) en toda su plenitud lógica. Por ejemplo: Leocadia comienza por señalar la dicotomía existente entre el interior y el exterior, lo privado y lo público, respecto al honor: «venturosa sería yo si esta oscuridad durase para siempre, sin que mis ojos volviesen a ver la luz del mundo, y que este lugar donde ahora estoy, cualquier que él se fuese, sirviese de sepultura a mi honra, pues es mejor la deshonra que se ignora que la honra que está puesta en opinión de las gentes…». Y añade a continuación cómo el honor se identifica con la vida (que esta sin aquel carece de cualquier valor) pero que a la vez tal honor no puede ser si no es público, si se carece de fama: «te ruego que ya que has triunfado de mi fama, triunfes también de mi vida. ¡Quítamela al momento, que no es bien que la tenga la que no tiene honra!». Y finalmente, es el propio padre de la heroína quien vuelve machaconamente a replantear las bases de toda esta problemática: «Y advierte, hija, que más lastima una onza de deshonra pública que una arroba de

infamia secreta. Y pues puedes vivir honrada con Dios en público, no te pene de estar deshonrada contigo en secreto: la verdadera deshonra está en el pecado, y la verdadera honra en la virtud», etc. Y el mismo planteamiento reaparece, por ejemplo, en Tirso en unos textos no menos conocidos de La villana de Vallecas, donde la contraposición privado/público juega ya desde el origen mismo del conflicto dramático (estructurado en torno a la relación entre «perder el dinero» y «perder el honor») hasta concretarse literalmente en determinados pasajes: «…Calla; / no publiques, si eres sabio, / la infamia de aqueste insulto, / ten la lengua, cierra el labio; / que entre tanto que está oculto, / no da deshonra el agravio…»[33], etcétera.

3.— Ya Américo Castro, a través de su largo contacto con la literatura de la época, resaltó adecuadamente esta situación contradictoria de la normatividad del «honor» y de la «opinión»[34]. Como es sabido, Castro hizo mucho hincapié en la necesidad de tener en cuenta, al estudiar esta literatura, la diferenciación, continua en los textos, entre «honor» y «honra». Aunque Castro no explicita tal diferenciación en el sentido que nosotros le damos, resulta muy importante que nos haya obligado a fijar la atención sobre el hecho. Se trata de una cuestión evidente desde nuestra perspectiva: el «honor», podríamos decir, se tiene «privado» pero se vive «público». Y esta existencia del «honor», en tanto que obligadamente dependiente de «lo público» (de la opinión), no es ni más ni menos que esa «honra» a la que justamente alude Américo Castro.[o] Pues, en efecto, aunque, por la propia «estructura pública» de la escena, los autores dramáticos son los más proclives al reconocimiento y la legitimación del «honor» como «opinión», etc., conviene observar, como vemos, dos tipos de «quejas» en esas obras:

A) O bien su propia base ideológica organicista les obliga a quejarse contra tal puesta en juicio del honor. Y así les oímos hablar de que las leyes del honor, en tanto que se las obliga a expresarse a través de lo público (en tanto que «honra» por consiguiente), son leyes en contra de la naturaleza (no olvidemos lo que esto quiere decir: la importancia, ya señalada, del «derecho natural/divino» –

escolasticismo y sacralización de los signos, etc.– en la base de la ideología organicista y feudalizante), o sea, en contra de la transparencia feudal concebida como «orden» de los signos de Dios.

B) O bien: a veces también los oiremos hablar, sobre la misma escena, en contra no de la «norma pública» sino de su contenido nobiliario, de su relleno por el «honor» sanguíneo (Alarcón, en cierto modo el propio Moreto, el «Doctor Carlino» de Góngora, etcétera).

Pero la cuestión no acaba aquí: un problema fundamental (especialmente en Lope, suficientemente estudiado en este sentido por Salomon y Maravall)[35] es el del «honor» de los que no son nobles, y sobre todo, por la esencial coyuntura del momento, el del honor de los campesinos ricos. Repito que no se trata sino de resaltar los matices de una problemática bien conocida sin duda. Por eso solo usaremos, en este sentido, las referencias perfectamente identificables y obvias (por ejemplo la archiconocida de Peribáñez y el Comendador de Ocaña: «Soy vassallo, es mi señor, / vivo en su amparo y defensa; / si en quitarme el honor piensa / quitaréle yo la vida»[36], etc.).[p] Basta con recordar igualmente la problematicidad de El villano en su rincón (como caso ejemplar) o de La luna de la sierra[37] de Vélez de Guevara, ambas jugando siempre (por unas causas u otras) en torno al conflicto planteado por la falta de reconocimiento «público» del valor «privado» de los campesinos.[q] E incluso una reivindicación similar (aún en vacío) de los valores de lo privado en el rincón agrario. La podremos hallar igualmente a través del impacto «animista» (que continúa siendo fuerte en la escena de este momento) del que se deriva la existencia de ciertas temáticas tremendamente ambiguas dentro del teatro organicista. Por ejemplo (y sobre todo) la permanencia de la idea del amor como igualador, del amor que no «ofende» por muy bajo que sea el nacimiento, etc. Desde luego El villano en su rincón es una obra maestra en este sentido. Pues además recordemos cómo, en este texto, el reconocimiento «público» del honor del campesino (básicamente del «rico») implica simultáneamente la conveniencia de que no traspase sus límites, de que permanezca aferrado al ámbito de su privatización (incluso usando para ello una expresividad organicista, plenamente estamental: «Rey del campo que gobierno / me soléis todos llamar»[38], etc.). De lo que se trata

es (en cierto modo: baste por ahora) de que el campesino se incorpore (no «personalmente», sino con su «oro») al espacio de lo público, a las necesidades de la acción estatal, «incorporarlos» públicamente al «cuerpo» estatal que está sin dineros, etc. Sin embargo, el reconocimiento ideológico del honor o la sangre del campesino (rico: aunque en abstracto también suponga la posibilidad de extenderlo a todos los campesinos o cristianos «viejos») no implica –como parece suponer Maravall–[39] que con ello los nobles cedan una parte de sus privilegios: implica más bien la nueva «sacralización» ideológica que se trata de imponer en el XVII español a raíz de lo que llamamos resacralización feudalizante. La cadena ideológica es clara: la sangre, como signo sacralizado por excelencia, está ahora íntimamente ligada al código religioso o eclesiástico en estricto (el único código, según dijimos, que ahora se considera como intérprete válido del Orden). Así se identifican dos códigos feudales de lectura: uno nobiliario (la sangre, el honor) y otro religioso (el ser «cristiano viejo»). Pero con la peculiaridad de que el primero se subsume en el último, siendo este el determinante. Lo que supone a la vez una nueva concepción del cuerpo social: ahora es preciso que ese «cuerpo» sea total, que no tenga escisiones. El código religioso proporciona la solución a nivel ideológico, al fundirse –determinantemente– con el código nobiliario: así, ser «cristiano viejo» equivale a tener honor, a ser noble. Todos los cristianos viejos son, pues, de hecho «nobles» e «iguales»: los asturianos, los cántabros, los vascos, los que no han tenido mezcla de sangre mora o judía. La igualdad cristiana (todos los hombres son iguales por naturaleza) da así un paso más, con ese injerto nobiliario, y se convierte en un primer grado en igualdad social: todos los «cristianos viejos» son sustancialmente iguales, reduciéndose así a «mero» sueño el verdadero papel social.[r] Por eso Calderón dice que el «rey» sueña que lo es (algo sin duda mucho más difícil de explicar en el medievo), etcétera.

Que esto no sea más que un efecto del funcionamiento ideológico requerido por el organicismo del XVII para legitimar no solo las «diferencias» sociales efectivas sino, sobre todo, su agresiva lucha de clases (en la que se inscriben esas «diferencias» entre nobles pobres y campesinos ricos), esto es un hecho evidente. Pero el reconocimiento del honor de los campesinos no implica una fragilidad ideológica por parte de los nobles. Sino que (muy al

contrario) únicamente prueba el conocido recrudecimiento de la estructura feudalizante en el nivel de la ideología, en la extensión de esta estructura ideológica a todos los niveles sociales. Y de ahí que la «perversión» del comendador de Fuenteovejuna se manifieste simplemente en su asombro ante la pretensión de los campesinos de que les sea reconocido su honor: «… ¿vosotros honor tenéis?»[40] (Algo que el comendador de Ocaña sí que sabrá finalmente reconocer en Peribáñez, etc.). Por supuesto que existen una serie de limitaciones políticas a esta extensión «corporativista» del honor, aprovechando incluso los residuos ideológicos de las relaciones sociales burguesas, para legitimar –a través de ellas– la situación de hecho, puesto que los campesinos no tienen (ni pueden tener) efectivamente el poder político: así, en cierto modo, el «rincón» del villano es un reconocimiento en «lo privado» pero también de que debe quedarse personalmente ahí: solo con esto tiene «honor» suficiente. Es su oro lo que importa llevar al Estado. Pues, además, en El villano en su rincón de Lope, se trasluce una dialéctica más sutil, un nuevo sentido de la incorporación de los campesinos: el oro del labrador (la organización feudalizante de la agricultura constituye la base del poder nobiliario) no es «impuro» como el oro de los negocios: los campesinos son los únicos que permanecen «fuera» del engaño de las nuevas relaciones. Pueden, pues, ser admitidos limpiamente en el contenido «jerárquico-nobiliario» de lo público, cuando, como es evidente en este momento, la acción política necesita además de su oro. Solo que es conveniente, a la vez, que el labrador no traspase esos límites privados, aunque esté obligado a colaborar (la ideología nobiliaria lo permite y la estructura de lo público lo exige angustiosamente) con tal acción estatal (de contenido feudalizante-nobiliario), etcétera.[s]

4.— En una palabra: la obligatoriedad de la opinión (en tanto que derivada del establecimiento de «lo público», como nivel «hegemónico» en las sociedades de Transición), se rellena a su vez con la obligatoriedad de las normas del honor (en tanto que los valores nobiliarios ocupan el poder en el interior de tal funcionamiento público). Pero esta situación, insistimos, produce una estructura absolutamente contradictoria en todos sus niveles: no es lo mismo la sangre –o el honor– de los campesinos que la de

los nobles; no son las mismas, las quejas de los organicistas (contra la «honra» como norma exterior), que las quejas de los no organicistas contra la sangre y el honor como tales, en tanto que valores feudalizantes. Igualmente convendría señalar las quejas que se deslizan en el interior mismo de los nuevos aparatos estatales. Así, por ejemplo, las quejas dentro del ejército o de la burocracia contra la falta de reconocimiento del mérito privado: se impone la virtud interior, por una parte, pero, por otra, también aquí actúa la opacidad, la falta de transparencia en esta nueva esfera (mezcla y engaño, pues, en el reconocimiento público de la virtud privada).

De cualquier forma: existe de hecho la diferencia entre el «honor» y el «ser honrado». O más simplemente entre «sangre» (privada) y «honra» (pública), y esto es algo que merecería sin duda un análisis muy detenido, puesto que ahí vemos, sintomáticamente de nuevo, esa influencia básica del nivel político sobre los diversos sistemas ideológicos que coexisten en la formación absolutista en España. Ya que, por otra parte, resulta evidente que tal dicotomía («honor/ honra», en el sentido que esbozamos) no existe tampoco en el feudalismo. Un proceso de «felonía», en efecto (como ocurre en la estructura del poema del Cid y en la de todos los demás vasallos «rebeldes», abundantes sobre todo en la Épica francesa), no supone nunca una alteración del valor primario indubitable: esto es, ahí el «honor» de los nobles no se ve obligado a pasar por el tamiz dudoso y opaco de la «opinión». Solo cuando las relaciones feudales dejan de ser «transparentes», solo cuando se altera su estructura, la dicotomía honor/honra adquiere un sentido, precisamente en el sentido interior/exterior (o privado/público) que el funcionamiento del nivel político impone.

Y las consiguientes derivaciones a nivel ideológico/literario: así la similitud obvia entre la autonomía de la política (el famoso cuchillo siempre al acecho en la Corte de los Austrias; igual que el veneno) y la autonomía (relativa) del teatro con su similitud de prácticas: el Azar, la Intriga, el Rumor, concretados en el escenario como Enredo, Caso, etc. La intriga teatral, en fin, como signo tanto del desorden real como de la ideología del desorden del mundo. Lo que incidiría además en las dos legitimaciones posibles del teatro: no solo la clasicista (retórica) vs. la «popular lopesca» (gusto necio y vulgar, etc. Id est, la cuestión del público y de lo público). Sino algo

mucho más de fondo: la Comedia, en general, concebida como nobilización del desorden, frente al Auto concebido como sacralización del orden[41]. Lo precisaremos aún más en torno a las imágenes claves de la Vida y la Muerte como espectáculo.

Tercera temática de la socialización literaria: la moral del acecho. Los temas de las apariencias y del aparecer. La vida y la muerte como espectáculos ante la opinión

1.— Es, pues, dentro de esta perspectiva, y solo dentro de ella, como podemos comprender que también las imágenes del «disimulo» y del «engaño» aparezcan ahora como elementos inscritos, obligatoriamente a su vez, en la necesidad de mantener el «honor público»: hazte «política», le dice la Agudeza a la Verdad cuando esta, como vimos, le pide consejo en el «Discurso LV» del texto de Gracián[42]. Los párrafos del jesuita aragonés no tienen desperdicio: «quiero decir (y observemos bien esta lición, estimadme este consejo) que os hagáis política: vestíos al uso del mismo en Engaño, disfrazaos con sus mismos arreos, que con eso ya os aseguro […] el vencimiento», etc. Pero ¿cómo entendía Gracián el hecho de que alguien –la Verdad en este caso– se hiciera «político»? Así literalmente:

Abrió los ojos la Verdad, dio desde entonces en andar con artificio, usa de las invenciones, introdúcese por rodeos, vence con estratagemas, pinta lejos lo que está muy cerca […] deslumbra las pasiones, desmiente los afectos, y por ingenioso circumloquio, viene siempre a parar en el punto de su intención.

Ingenioso circumloquio: esto es, rodeos, revueltas, acechos, avizoramientos. Es la vida privada, es la vida pública. Solo así se logrará salir a flote. El disimulo y el engaño son, en efecto, correlativos tanto de la citada «práctica política» de la «intriga» como de la «práctica

social» de la ostentación (que analizaremos enseguida), y provienen de la misma estructura: la necesidad –para el cristiano– de adecuarse a las imposiciones del espacio público, donde se funden la corrupción intrínseca del mundo con el «desorden» político que ahora se ha impuesto. Adecuarse, esto es, hacerse igualmente «público», hacerse igualmente «político». Esto ocurre precisamente porque resulta obligado no solo atenerse a las normas de lo público en general, sino, en concreto, a las normas de lo público como espacio «relleno» predominantemente por las valoraciones nobiliarias (el honor, la sangre), por lo que de igual modo se hace preciso engañar y avizorar: si no se es noble es preciso fingirlo, aparentarlo; pero, a la vez, como el único criterio de juicio es la norma pública (la «apariencia»: tan opaca e inestable que incluso puede «deshonrar» al verdadero noble) ocurre que el disimulo y el engaño se imponen así como ejes necesarios de la exhibición pública también –¡y en qué medida!– desde el punto de vista del organicismo. Es, por supuesto, esta la base donde se asienta, como vemos, la famosa «moral gracianesca», tan denostada, pero cuyos mecanismos han solido quedar también tan ignorados. Base ideológica que en los textos mismos resulta obvia: esto es, que tal «moral» es inseparable de todo el funcionamiento de «lo público» en este momento y de las contradicciones inscritas en su ámbito. Pues la fusión de ambas cuestiones (rechazo de las apariencias mundanas, necesidad del aparecer público) determina, en efecto, toda la estructura del discurso de Gracián: la Agudeza es precisamente el arma que en el nivel «privado» se debe esgrimir para mostrarse ante el nivel público, como se ve también en todas las máximas del Oráculo Manual (no por casualidad cotitulado «Arte de prudencia»), en tanto que máximas igualmente concebidas para –y desde– el individuo íntimo y su actuación en la urgencia y en la opacidad del nivel exterior. Pero este de hecho es el funcionamiento objetivo. Repito: la ideología organicista enfoca este problema, una vez más, como si tal separación privado/público no existiera. Por eso las máximas del jesuita Gracián siempre son morales-sagradas, esto es, máximas donde se reúnen, se unifican (mediante ese específico arte de conducirse que señalan la agudeza o la prudencia) la virtud religiosa con el honor público en una misma línea de conducta.

2.— Veámoslo más de cerca: en primer lugar, podemos decir que toda la moral que subyace en el discurso de Gracián suele estar

basada en la noción de «discreción», y que tal «discretio» se opone en principio a su vez, y por lo general, al «furor» (privilegiado al contrario por el animismo, recordemos como muestra expresiva de las mejores almas)[43]. Pues para el organicismo el «furor» no puede existir: lo que se ve ahí es tan solo el apasionamiento, la inundación de las pasiones, el descontrol de la carne, etc. [En suma: la dialéctica señor/siervo. Hay que ser «señor» de la propia alma y no dejarse arrastrar por la servidumbre de las afecciones o deseos carnales. Esto era lo propio del medievo. Pero Gracián añade un matiz: solo con la apariencia intrépida se puede triunfar en el Mundo. Quiere decir, en el mundo corrompido de las apariencias cortesanas o terrenales.][t] En El discreto de Gracián[44] se pueden apreciar perfectamente todas las claves de este encadenamiento ideológico. En primer lugar, el discreto se opone al cortesano, en cuanto que este vive sólo los valores de lo público, superficiales y amorales, pagado solo de las apariencias. El discreto, en cambio, aunque vive en la esfera pública, funde en su actuar «honor» y «virtud», lo público y lo privado, la cortesía y la religión. El cortesano quiere ganar el mundo, mientras que el discreto se gana a sí mismo para «perder» («desengañarse» de) el mundo: se trata así de una segregación más de la dialéctica del señor/siervo, y de la vida (el mundo) como Sueño. En suma, de descifrar el trasfondo de las apariencias a las que hay que admitir/rechazar, etc.[u] Las apariencias sin más son «estiércol», nos dirá Gracián. Mientras el reformismo protestante en general se centrará cada vez más en el ámbito de la «intimidad» burguesa (la famosa cuestión de la santidad de la vida privada a través de la relación «trabajo/éxito»), [v] el postridentismo absolutista, desde los jesuitas a S. Francisco de Sales por citar solo casos típicos, se centrará obligatoriamente, al contrario, en la santidad de la vida pública (sacralizar la esfera «política» y la vida «mundana», sacralizar la conducta individual pública, etc.). En dos aspectos, pues, la imagen de la «discreción» gracianesca refleja el impacto de la nueva situación sobre el organicismo: 1.o) En tanto que la discreción supone, como norma ética, la previa existencia de la noción de «mundo». Se es «discreto» en la corte, en la vida «exterior», etc. Y ya sabemos que la noción de «mundo» pretende ser la unificación de la esfera privada y de la pública (como si en vez de la quiebra en dos partes no siguiera habiendo más que un espacio único, el de las apariencias y su trasfondo sacralizado). 2.o) Pero a la vez hay que tener en cuenta lo

que la «discreción» connota como norma de actuación en el mundo. Porque, tanto en El Discreto como en el Oráculo, Gracián parte desde tal división y, más en estricto, parte desde lo privado, construye la «moral íntima» en cuanto que se ve obligada a encarnarse en lo público. Esto es: Gracián establece su discurso a partir de la nueva situación objetiva. Pero puesto que para el organicismo la religión no puede quedar reducida a la esfera interior, sino que debe también abarcar lo público, es por lo que Gracián se ve obligado a concluir que: «Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen. Valer y saberlo mostrar es saber dos veces; lo que no se ve es como si no fuese»[45], [w]. Así la discreción se manifiesta como el correlato necesario a la normatividad de la opinión: esta representa la presencia objetiva de la hegemonía de lo público; aquella (la discreción) la norma obligada de conducta en tal espacio público desde un punto de vista organicista.

Desde un punto de vista «organicista» (conviene recalcarlo): porque la «discreción» no solo refleja a su modo el dominio de lo público sino, a la vez, el desorden que impera en las nuevas relaciones sociales (en el mundo «todo va al revés»[46]; pues si nada es nada, tampoco «el mundo [es] mundo»)[47]. Al haberse perdido la transparencia social la vida se convierte en argucia, en treta, en juego de azar: se impone, pues, la actitud «defensiva» (un «arte de prudencia») cuando se trata de actuar ante el ojo público («Hay grandes bajíos hoy en el trato humano: conviene ir siempre calando sonda…»)[48]. Por eso dice Critilo a Andrenio: «Dichoso tú que te criaste entre las fieras, y ¡ay de mí!, que entre los hombres, pues cada uno es un lobo para el otro si ya no es peor el ser hombre»[49], etc. El caos que de pronto reina sobre el «mundo» es la primera realidad a tener en cuenta. En tanto que «desordenada» la vida es ahora «azar» («No tienes que temer, que cautelarte, sí»)[50] y por tanto «juego» («Nunca juega el tahúr la pieza que el contrario presume, y menos la que desea.»)[51], en el que la discreción proporciona, precisamente, la plataforma necesaria para tomar posiciones, para jugar con ventaja, para producir «circumloquios» y «argucias» suficientes: «Hallarle su torcedor a cada uno […] Hásele de prevenir el genio primero, tocarle el verbo después, cargar con la afición, que infaliblemente dará mate al albedrío»[52], [x]. La prudencia y la discreción no pueden, pues, abandonarse nunca, deben ser necesariamente armas en vela:

Milicia es la vida del hombre contra la malicia del hombre. Pelea la sagacidad con estratagemas de intención: nunca obra lo que indica; apunta, sí, para deslumbrar; amaga al aire con destreza y ejecuta en la impensada realidad […] Auméntase la simulación al ver alcanzado su artificio y pretende engañar con la misma verdad. Muda de juego por mudar de treta y hace artificio del no artificio, fundando su astucia en la mayor candidez […] Está a la espera la malicia; gran sutileza es menester para desmentirla[53].

La cadena ideológica se estructura, por consiguiente, desde el punto de vista del organicismo (y por tanto de la moral de Gracián, como un peculiar efecto de tal perspectiva) según el siguiente mecanismo:

1.– La noción clave, en primer lugar –y como siempre en líneas generales–, es la de «desorden»: «Toda cosa engaña y todos engañamos en una de cuatro maneras…», dirá Mateo Alemán[54]. Incluso el engaño, el desorden, se ha extendido a un nivel «cósmico», como característica básica de toda la naturaleza corrompida. Dice Alemán asimismo:

Es tan general esta contagiosa enfermedad, que no solamente los hombres la padecen, más las aves y animales. También los peces tratan allá de sus engaños, para conservarse mejor cada uno. Engañan los árboles y plantas, prometiéndonos alegre flor y fruto que al tiempo falta […] Las piedras, aun siendo piedras y sin sentido, turban el nuestro con su fingido resplandor y mienten, que no son lo que parece. El tiempo, las ocasiones, los sentidos nos engañan…[55]

Del mismo modo se lee en la segunda parte del Guzmán (cap. IV): «Si salíamos por las calles, donde quiera que ponía la mira, todo lo vía de menos quilates, falto de ley, falso, nada cabal en peso ni medida,…»[56]. Ni los nobles son nobles, ni los pobres son pobres,

ni los cristianos, cristianos, etc. (pero lo importante es ese inconsciente que se desliza: ni en peso ni en medida). Se impone, pues, la necesidad de una clarificación social, similar a la que existía en el feudalismo: averiguaciones de sangre, expulsiones de judíos y moriscos, investigaciones sobre la verdadera nobleza «legítima», etc. Y será precisamente al Estado (al funcionamiento de lo público) al que se le encargue esta tarea de acabar con el desorden, de imponer la nueva «claridad» (conste que, por supuesto, este desorden social del XVII tiene un segundo soporte: la imagen feudal de la corrupción del mundo por culpa del pecado original, etc.: pero esto es lo medieval estricto).

2.– No tener en cuenta tal complejidad, puede dar lugar a aseveraciones tan ambiguas como las que observamos en Jean Rousset (aquel buen especialista del anticlasicismo de esta época, como es bien sabido) respecto al sentido de los textos gracianescos. Pues al no considerar en estricto que la noción de «apariencias» es inseparable, en Gracián, de toda la ideología organicista, Rousset supone que, en El Discreto, por ejemplo, se proclama una moral de la «superficialidad vacía»; y, a la vez por tanto, al no tener en cuenta que la noción del «aparecer» (mostrarse públicamente) solo es norma obligada por el predominio del nivel público en este momento, Rousset identifica sin más tal «aparecer» con la anterior dialéctica organicista de las «apariencias», confundiendo en consecuencia la necesidad de exhibirse (la «ostentación»), básica en el espacio público, con la necesidad –escolástica– de aceptar/ rechazar las apariencias mundanales; y finalmente al no tener en cuenta que este espacio «público» es visto por el organicismo como el reino del «desorden», Rousset no consigue de hecho explicar por qué la ostentación está directamente ligada con el «disimulo», etcétera.

Así, comienza por citar el famoso texto de El Discreto en que Gracián plasma el pavo real. Dice Rousset: «La cuestión debatida en esta apología es la siguiente: ¿Conviene prohibir al pavo real que haga alarde de su belleza, tal como querrían los envidiosos, la corneja y el cuervo? Dicho de otro modo, la apariencia, ¿está en desventaja frente a la realidad?»[57]. Al plantear la cuestión, como vemos, desde la perspectiva «actual» (como una dicotomía –digamos: al modo de la fenomenología– entre el moderno sentido

de los términos «apariencia» y «realidad») Rousset desplaza la verdadera significación de todos los elementos del texto gracianesco. Elementos únicamente explicables dentro de la lógica del organicismo. En efecto, Gracián utiliza tales términos en un sentido muy preciso; dice: «La mayor sabiduría […] consiste en el arte de parecer […] De la ostentación diría yo lo que los otros de la ventura, que vale más una onza de ella que arrobas de caudal sin ella […] De suerte que la ostentación da el verdadero lucimiento a las heroicas empresas y como un segundo ser a todo»[58]. Esto es: en el texto de Gracián ni se tematiza en absoluto ninguna clase de «superficialidad vacía», como indica Rousset, ni la dicotomía «realidad/apariencia» supone ahí otra cosa que la escisión (impuesta por lo público, pero inadmisible para el organicismo) entre interior y exterior. Mejor aún: supone la dicotomía entre verdad sustancial y tergiversación «política». Esta escisión se ve a la vez como falsa y como verdadera: falsa, porque es el mundo (o sea lo público) el que la impone; verdadera, no solo porque tal imposición se ha establecido inevitablemente, sino, paralelamente, porque tal desorden es visto como señal inequívoca del influjo del pecado y la «caída» sobre la vida humana. Por tanto, hay que aceptar ese nivel «público/terrenal» (es un segundo ser: hay que exhibirse, obligatoriamente) aunque se sepa, de hecho, que con ello solo se trata de defenderse de las imposiciones mundanas (en el nivel privado).

3.– Pero por esto también toda la vida deviene «espectáculo». Mostrarse, exhibirse hacia afuera y ostentosamente a ser posible: cuanta más rica y espesa superficie se ofrezca a la vista de la «opinión» más seguro se estará del parecer de esta.[y] Y por tanto más seguro se estará en las asechanzas sobre la sujetividad.

No olvidemos que la «opinión» juzga a partir de valoraciones nobiliarias, de normas organicistas. Por un lado, se trata, pues, de «publicar» continuamente lo privado, convertir la esfera íntima en espejo transparente (pero en verdad opaco) ante el ojo de la opinión: es esa necesidad –a todos los niveles– de teatralizar la vida, incluso en lo que podríamos llamar rizar el rizo de tal actitud: el teatro en el teatro. Pero conviene insistir, de nuevo, en que no se trata tampoco aquí de concebir tal teatralización en términos «modernos», connotándola por consiguiente con ciertos rasgos de

falsedad, de amaneramiento (incluso gestual o de conducta), etc. Es perfectamente inadecuada la aplicación de la idea actual de alguien o algo que «es teatral», etc., a esa actitud que esbozamos. En primer lugar, porque tal actitud «teatralizadora» es, en la coyuntura del XVI-XVII, un efecto clarísimo de la imposición hegemónica del espacio público y de todas las contradicciones que en él se viven: es, por tanto, un efecto objetivo que se imprime necesariamente, a través de tal funcionamiento de lo público, en toda la estructura ideológica inconsciente y, digamos, «colectiva». En segundo lugar, porque las connotaciones de falsedad, fingimiento, exageración, etc. (que marcan usualmente la noción «moderna» de «ser teatral») representan tan solo una específica imaginería acerca del teatro –y de la producción literaria en general– típica de la ideología burguesa a partir del XVIII (así el romántico Verlaine: «el resto es literatura», etc.). Pero que poco tiene que ver no solo con la realidad de lo que sea el proceso productivo que llamamos teatral (o literario) en la actualidad, sino mucho menos con lo que tal realidad «literaria» fuera en los siglos del absolutismo de transición. De hecho, ya hemos señalado cómo la misma escena (el «teatro») era un efecto, a su vez, de esa «aparición/imposición» del ámbito de lo público, en todos sus significados, y volveremos sobre ello, pero baste con recordar ahora que la «teatralización» concebida como eje vital en el XVII no indica más que una generalización –obligada en tanto que imposición objetiva– del funcionamiento de «lo público». Es preciso mostrarse públicamente como «noble» (esto es: exhibirse de acuerdo con las valoraciones feudalizantes) para ser reconocido públicamente como tal. Y he ahí, de la misma manera, el sustrato profundo de la normatividad escénica del «decoro» español, como simple expresión de tácitos valores sustancialistas o feudalizantes, pues igualmente hemos apuntado que tal funcionamiento de lo público (desde la «opinión» al «teatro») se realizaba en concreto a través de una hegemónica valoración nobiliaria (el honor y la sangre, etc.) con las contradicciones que ello suponía. Pero lo importante, ya en líneas generales, es siempre recalcar como ineludible (algo impuesto por el enfrentamiento de las relaciones sociales en el XVII español) la necesidad de que todos los aspectos de la vida se convirtiesen ahora en espectáculo[59]. Y lo mismo que de «la vida» podemos decir por lo que respecta a «la muerte», solo que con mayor extremosidad si cabe: pues ya sabemos el papel primordial que la muerte juega como signo clave de la lógica

organicista del XVII. Pero mucho más aún cuando la muerte y el Estado se funden en un signo único, como ocurre con El Escorial en España.[z] Pues, en efecto: el Escorial es sin duda, ante todo, una plasmación de lo estatal. Recordemos: no solo un reino que deja de itinerar, que se centra, que establece el sentido de la «capital», y que cuando el descentramiento se produce, aunque sea mínimo como en el caso de Valladolid –«¿Qué lleva el Señor Esgueva? / Yo diré lo que lleva»–[60] provoca llagas obvias entre los nobles a los que una vez más el funcionamiento del nivel político –en este caso el mecanismo centralizador– se les ha impuesto a pesar de lo que deberían ser sus intereses auténticos (llagas obvias, digo, de las que son conscientes –y por tanto las usan– los «escritores», esto es, los aspirantes al puesto público, como ocurre con Góngora y Quevedo en Valladolid, donde se produciría además, según muchas opiniones, una primera ruptura entre ambos que ya no se sanaría nunca); pero, repito, no solo un reino que se convierte en Estado «central» (donde el rey –«cabeza/caput»– se materializa en una «corte» que es a la vez «capital»), sino también un Estado que se concentra tanto en sí mismo que incluso puede encerrarse en un panteón.

Veamos panorámicamente este proceso tomándolo no ya desde su principio –El Escorial– sino desde su final: Versalles. En efecto: si Versalles acabará por ser la materialización simbólica, qué duda cabe, no solo de la corte convertida en Estado, sino también inmediatamente, de una «corte» que simboliza la autonomía –la separación– de lo cortesano respecto a lo público en general, no puede olvidarse que no se trata sin embargo de un caso aislado: el Estado y la Corte tienden cada vez más a disociarse –en cualquier país– en las etapas finales del absolutismo, cuando las contradicciones de la Transición se agudizan. Progresivamente el poder público se irá identificando más con los aparatos sociales, y la Corte quedará allá lejos, como en ese Versalles o como en Inglaterra, donde Christopher Hill[61] ha señalado esa disociación progresiva entre la «corte» y el «país» a lo largo del XVII, o en el «Buen Retiro». Pero en El Escorial tal proceso aún no se había iniciado: la máquina escurialense fundía Corte y Estado, materializando la autonomía del espacio público en bloque, como un todo. Después, podríamos decir, la dicotomía privado/público (en tanto que –y conviene insistir en ello– únicamente expresiva de

las contradicciones entre las relaciones de clase en la Transición) incide también sobre la misma esfera política: y la institución misma del «privado», como figura clave de la política del momento, en tanto que engarce entre la «Corte» y el «Estado», consagra esta dicotomización. La Corte acabará por ser algo así como el «nivel privado» del ámbito estatal (en este sentido el «estatalismo» político de Luis XIV: «el Estado soy yo», en un desesperado intento, baldío, por evitar tal dicotomización),[aa] mientras que el poder público queda «afuera», cada vez más fundido con el espacio público «social», y cada vez más alejado de lo cortesano estricto (de Versalles o del Buen Retiro)[62]. Anotemos, aunque solo sea provisionalmente ahora, que, además, esta nueva dicotomización tendrá un efecto literario inmediato, especialmente en el teatro: Molière, Quinault, el último Calderón, una nueva concepción escenográfica (la «ingeniería escénica italiana», etc), el «ballet» y las «óperas» cortesanas. Lo que supondrá a la vez una materialización de la Autonomía de la Corte en tanto que plasmada en un peculiar tipo de Autorrepresentación, algo que Calderón y los escenógrafos italianos, en un proceso bien estudiado por Orozco y por Shergold, etc., tratarán de desarrollar en concreto en el Buen Retiro. Orozco o Aurora Egido se han fijado detenidamente en esa transmutación de la vida cortesana en perpetua escenificación teatral (en obras, por ejemplo, como La fiera, la piedra y el rayo)[63], lo mismo que Picard[64], por su parte, recordaba a propósito de los ballets de Molière y Quinault o de las óperas cortesanas en general (el proceso que Artaud tratará de resucitar, por razones que no hacen ahora al caso, en su erotizante recuerdo nietzscheano de las bailarinas de Bali o del momento en que Heliogábalo, ante la corte romana, se presentaba como una desnuda Venus galardonada por Paris –mejor: el intento, según Artaud, de transmutar los órdenes, de borrar los límites, y convertir a la corte en teatro y al teatro en corte–).

O de otro modo: la escisión cortesana respecto de lo propiamente público o político (escisión finalmente confirmada en esa serie de prácticas «autorrepresentativas» en el Buen Retiro y, quizás a la inversa, en el teatro de cámara de Aranjuez: la privatización de la Corte) no significa, sin embargo, que se alteren los presupuestos básicos de la necesidad de exhibición u ostentación públicas. La corte y la «autorrepresentación cortesana» se funden en un solo bloque, como puede apreciarse a través de esta serie de

experimentaciones escénicas también «autorreferenciales». Pero recordemos que esto supone solo el final de un proceso iniciado muchos años atrás, un proceso que no solo no implicaba tal escisión, sino que comenzó precisamente bajo el signo de la plena identidad entre la actividad cortesana y la actividad política. Y tal fusión alcanza, decimos, su mayor grado de materialidad precisamente entre los muros de El Escorial, en tanto que concebido este a la vez como imagen misma de tal fusión sacralizadora, esto es, concebido como imagen perfectamente expresiva no solo del papel dominante del nivel político en la Transición, sino además, y sobre todo, expresiva de las condiciones concretas en que se desenvuelve ese nivel público en España (condiciones feudalizantes y nobiliarias, y en estricto, por tanto, de ese signo clave de la «muerte», representante por excelencia de tal ideología sacralizada). Identificación, en fin, de Estado y de ideología nobiliaria que El Escorial representa al edificarse conjuntamente bajo las formas de: 1) corte centralizada, 2) aparato estatal, y 3) cementerio (producido este a su vez por una nueva identificación entre la ideología final del linaje –El Escorial como sepultura del linaje Real– y esa temática organicista del morir en general, etc.). En una palabra: con El Escorial la corte no solo se convierte en Estado y se «capitaliza», sino que se transfigura en signo de muerte, precisamente para actuar como algo vivo (El Escorial como signo/eje de la verdad de lo público), como cualquier otro túmulo: lo que no es más que la condensación de una creencia extendida por toda la vida española: desde los sonetos funerarios (y los «monumentos») al «Voto a Dios que me espanta esta grandeza» de Cervantes[65]. Muerte y vida borran sus fronteras, pues, incluso en el interior del mismo Estado. La muerte espectáculo nos aparece así como el efecto palpable de esta coyuntura ideológica especial en la que además el morir significa no solo el aviso de la fugacidad, sino, a la vez, la demostración tanto de la «fugacidad» como del «poder», extraña síntesis solo comprensible desde la dialéctica del sueño (esto es: a la vez que se es rey realmente, se es rey de hecho «como sueño de rey», como determinación divina). La dialéctica del sueño que, una vez más, aparece estructurada según el funcionamiento impuesto por el nivel público, o sea, necesitando ser mostrada bien sobre el escenario calderoniano, bien en la grandiosidad de un monumento funerario que justamente pretende representar la fugacidad de la vida («Máquina funeral, que desta vida / nos decís la mudanza,

estando queda…»[66], escribe Góngora en el tercer soneto de la serie dedicada al túmulo cordobés de la Reina doña Margarita), enunciando, en fin, el Monumento funerario como la «demostración/exhibición» de la forma sustancial poseída por el muerto y materializada en el túmulo. Los sonetos funerarios de Góngora suelen acentuar este lado «profano» del ritual de la muerte; pero, profana o no, la imagen de la «muerte exterior» se va a extender por todos los niveles sociales, solo que lógicamente con más fuerza si el muerto es un rey. Los reyes de España se pudrían juntos en El Escorial. E incluso los muertos de cualquier noble. Y de ahí que todo el proceso representativo nobiliario culmine en esa «muerte/espectáculo» que a la vez que fija, en su grandiosidad, el poder del muerto (del mismo modo que lo había fijado la «vida ostentada»: la demostración aparencial de vestidos, criados –o bien, diamantes, pinturas, caballos– mientras el muerto, Villamediana en este caso, vivía) reproduce igualmente el recuerdo de la necesidad de que la muerte alcance incluso a los «Grandes» (esto es: reproduce el recuerdo de la «sacralización» global). El espectáculo –la representación aparencial– se opone así decididamente a la ambigüedad de los signos sociales, a la opacidad impuesta por el mercado y por lo inestable de la opinión. El espectáculo fija el desorden y reconocemos en este proceso que: 1.o) La nobleza, en su ostentación, se muestra desde luego como nobleza, pero lo importante es que necesita mostrarse (demostrarse), esto es, convertirse en escena: del mismo modo que se fijarán sustancialmente los valores organicistas a través de la literatura emblemática, asimismo la consecución de una forma sustancial fijada en el nivel de las apariencias llega a ser indispensable para los nobles, sobre todo si son advenedizos o de sangre dudosa. 2.o) Pero el convertir a la muerte en espectáculo sirve ante todo para la reproducción de la propia base de la ideología organicista en estos momentos, para hacer palpable la lógica de la servidumbre humana. Será precisamente por eso, por lo que la liturgia de las postrimerías (vestida de amarillo) se hallará tan plenamente implantada en el ámbito de nuestro XVII, a cualquier nivel: «Ars Moriendi», emblemas y sonetos funerarios, exequias, canonizaciones, beatificaciones, entronizaciones, procesiones. Vivir y morir borran, en efecto, sus límites en el siglo de oro español, y (mientras los emisarios enviados por Felipe II atraviesan las tierras del reino en busca de reliquias fúnebres para nutrir de ellas al

Escorial, al gran panteón estatal) sobre el país entero flota un aire descompuesto, un gusto acre a cementerio y catafalco, que sacraliza la vida –y la detiene– con su acarreo obsesivo de muerte y de gusanos.

Cuarta temática de la socialización literaria: la sangre como apariencia máxima para el organicismo

La imagen privilegiada de la Muerte nos lleva, pues, a la cuestión nodal de la específica significación que la propia «Vida» tiene para el organicismo. Si morir y vivir se diluyen juntos en nuestro XVII, ello es, decimos, en tanto que la Muerte no es otra cosa que la Vida invertida. El espejo de la propia verdad que el hombre lleva oculta bajo la piel en su vivir terreno y que poco a poco –la vejez, las arrugas, la enfermedad– se va haciendo más visible hasta culminar en la visibilidad total, del «tránsito»: en el último suspiro agónico, el espejo es ya transparente. ¿Y qué se lee en él? Que la vida no ha sido más que apariencia, desde luego (el «Sueño» de Calderón), pero también, como decíamos a propósito de Rousset, que el vivir es siempre un fenómeno aparencial (o sea, sublunar, terreno, mundano), falso y verdadero a la vez, por tanto, comprensible solo a la luz de la lógica de la «encarnación», esto es, de la concepción de las apariencias como signaturas reales, «formas» donde realmente se encarna la Voz –o el Orden– de Dios, etcétera.

Ahí lo que aparece escrito en el espejo agónico: el vivir es siempre aparencial, en el doble sentido que indicamos. El vivir y, por tanto, el «obrar»: cualquier tipo de «obra», desde el sexo al texto. La acción sexual, la lógica textual, la oración, la ganancia o la limosna: todas son obras aparenciales, cada una un específico tejido de signaturas cuyo sentido «aparencial» habrá que aprender a descifrar.

La muerte y la vida, el sexo y el texto, la oración y la limosna: solo apariencias, pero verdaderamente existentes, signaturas encarnadas (es por supuesto la misma lógica latente en el pleno feudalismo,

pero también alterada ahora por las nuevas circunstancias de desorden y de opacidad, etc.). En una palabra: para el organicismo del XVII el texto no puede ser más que una «obra», y el «obrar» humano no puede ser más que «aparencia real» (por eso «obrar» significa también «cegar»). Y, en consecuencia, es a partir de aquí como podemos comprender no solo ese carácter «aparencialista» (sustancial: la degradación del cuerpo) que determina por su base a nuestra literatura del siglo XVII. Sino a la vez, y paralelamente, la importancia decisiva que cobra dentro de esta literatura el tema de la sangre y de su peculiar lógica interna, etc. (como ya apuntábamos al establecer la contraposición entre jerarquía de almas y jerarquía de sangre a principios del XVI)[67], como la expresión más sintomáticamente visible de la lucha de clases latente entre animismo y organicismo. Y confróntese igualmente todo lo dicho en el capítulo anterior a propósito del honor[68], la enunciación moral de la sangre en el teatro. Según el siguiente proceso: A) Por un lado la sangre (y no la «virtud interior», como en el caballero o en el pastor) será ahora de nuevo –en el XVII– la norma decisiva organicista en cuanto que la sangre es ya en sí misma espíritu y materia (no una «materia» que necesite de una «virtud» o un «espíritu» aparte para sobrecualificarla, como ocurría en esos mismos casos de la cortesanía o la caballería). Muy al contrario: la sangre como una sustancia pues, que, por serlo, existe más allá de cada uno de los individuos que la conllevan (y a la vez existe en cada uno de ellos, les conforma la vida).[ab] B) La sangre es la única norma cierta para el organicismo: 1) Representa al linaje, en primer lugar, y por tanto la necesaria jerarquía interior al cuerpo social: el «linaje-sangre» resulta sin duda inequívoco a la hora de legitimar y establecer el poder nobiliario. 2) Representa la calidad sustancial eje de un cuerpo, tanto de un cuerpo humano como de un cuerpo social: las sangres malas deben expulsarse, el «cuerpo» debe ser sangrado para curar, para ser él mismo, para poseer su propia «calidad». Sangrías: tanto individuales –la práctica de la «cura»– como sociales (la expulsión de judíos y moriscos), etc. C) Obviamente la sangre existía ya como eje básico en el interior de la organización feudal. Pero es ahora, en la Transición, cuando se va a convertir en la única norma válida de toda ideología nobiliaria. Pues la sangre es –como la «muerte»– el símbolo máximo de la sacralización «tout court»: 1) indica el carácter humano de lo humano (por su corporalismo); 2) indica la actuación de lo divino

en lo humano (por su valor de «vida», de espíritu materializado en el cuerpo, o sea de encarnación); y 3) sirve, pues, como norma estricta para fijar tanto los valores de la jerarquía social (quién, y quién no, debe ocupar esa jerarquía) como los valores de la sacralización eclesiástica (el «cuerpo» de la Iglesia) que legitiman el Orden global del mundo (diciendo cómo actúa en él la voz de Dios y su orden), etc. La sangre es, pues, el símbolo condensador de todas las sustancias, de todas las signaturas. No es espíritu, pero tampoco materia inerte. Muy al contrario: la sangre es la representación ejemplar del «vivir» de todo lo terreno, de ese orden orgánico –sustancias o signaturas–, la sustancia que habita y da latido a todos los cuerpos y a todas las cosas. (Ejemplo máximo: el cuerpo de Cristo, en la hostia está vivificado y representado en la sangre: no basta con comer el cuerpo de Cristo; hay también que beber la sangre de Cristo). La sangre, en suma, es la apariencia máxima, por encima de cualquier otra. Pero hablar de «apariencias sustanciales» nos desliza ya, desde el ámbito del funcionamiento público estricto, hacia el ámbito de la lógica interna de la producción literaria organicista. Es decir, a la consideración de que únicamente las «apariencias sustanciales o encarnadas» –su lectura y su escritura– constituyen la imagen que actúa siempre de modo decisivo en cualquier texto organicista. Y a la vez, como esbozábamos también, a la consideración de que al no ser las obras «literarias» (para este mismo ámbito organicista) más que un tipo específico del «obrar/cegar» del cuerpo en general, un tipo específico entre las diversas acciones morales que los hombres llevan a cabo en la vida terrena propiamente dicha, cualquier aproximación a la lógica textual organicista deberá pasar previamente bajo el peculiar contenido que el organicismo del XVII otorga a su noción característica de Obras en general, y los textos literarios concebidos como obras sin más: los aforismos, los saberes aparenciales, los emblemas son el signo de tal actitud, pero toda la demás literatura de base es el síntoma de tal inconsciente ideológico.

Quinta temática de la socialización literaria: las obras en general y los textos literarios concebidos como obras sin más. Los aforismos, los saberes aparenciales, los emblemas

1.— En efecto: «La Fe sin Obras está muerta», habíamos visto al principio repetir una y otra vez a todas las consignas postridentinas, tratando de socavar la granítica seguridad con que Lutero había afirmado la proposición contraria. Arrogancia Luterana: no solo las Obras sin la Fe no son nada, sino que en último extremo solo la Fe justifica, solo la Fe salva, las Obras propiamente hablando no cuentan en el asunto de la salvación (o sea: las Obras son terrenas y corporales, la Salvación es un asunto espiritual, ahí, por tanto, solo la Fe –espiritual a su vez– puede contar verdaderamente)[69]. Pero, ¿qué se estaba dilucidando en realidad bajo esta abstrusa polémica, aparentemente solo terminológica y solo teológica? En primer lugar: se estaba jugando (como siempre en torno al luteranismo) la cuestión del «cuerpo» de la Iglesia. «La justificación por las obras –dice Ch. Hill– significaba que las personas no podían salvarse por sí mismas; significaba que podían salvarse a través de la Iglesia»[70]. Recuérdese: ritos, confesiones, penitencias, oraciones formularias, indulgencias en venta, etc. El cuerpo y las obras se sitúan al mismo nivel, son prácticamente lo mismo: manifestaciones del ámbito aparencial. Si no se cree en esa encarnación aparencial tanto el cuerpo de la Iglesia, como el cuerpo social o las obras humanas (corporales) carecen de significado. Al contrario: si se cree en la encarnación de las apariencias, toda esta serie corporal se convierte en la realidad primaria para el hombre, para el cristiano. Y consiguientemente: las obras, en toda esta problemática, no significan otra cosa que la aceptación o no de ese nivel aparencial como ineludible. Aceptar, pues, que el cuerpo de la Iglesia, el cuerpo social, el cuerpo humano, etc., son la mediación inevitable (el único camino) hacia Dios, o proponer, en cambio, como hacen los luteranos, que a Dios solo se alcanza precisamente a pesar del cuerpo (de cualquier cuerpo) tratando de «saltar» hacia el nivel espiritual, esperando alcanzarle allí (o esperando que el propio Dios decida quién, y quién no, es digno de alcanzarle a través de tal «salto», etcétera)[71].

Dentro de la misma problemática, en fin, creer en el Cuerpo supondrá, por el contrario, creer a la vez en que cualquier obra corporal, incluso sin profundidad espiritual interna, puede tener sin embargo un cierto valor salvífico (aun reconociendo paralelamente

que tal camino –y por tal carnosidad– está lleno de limitaciones), etc. Digamos, pues, de una vez: la noción de Obras en el organicismo tiene el mismo significado exactamente de lo que hoy pueda entenderse bajo el término, por ejemplo, de «Obras de caridad», o sea, algo siempre relacionado: 1) con la sacralización de base, y 2) con la necesidad de reconocer que el hombre se mueve siempre en el nivel de las apariencias. Es este, asimismo (esbozábamos en consecuencia) el sentido que las Obras literarias tienen para el organicismo en el XVII. Pero aclarando de modo previo que se trata de un sentido que, por ello, se relaciona directamente con otras temáticas muy similares al obrar literario. Así la cuestión de los Aforismos políticos y así el específico tipo de «Saber» que el hombre puede desarrollar acerca del propio nivel de las apariencias terrenales, etc., en tanto que representantes ambas temáticas de dos tipos específicos de producción textual, ideológica, que se generan desde la misma lógica de base que la producción literaria en este horizonte organicista del XVII.

En resumen: digamos ante todo que el aludido intento de resacralización que se produce en el interior del Absolutismo hispánico (intento que ciertos autores han pretendido, por lo demás, identificar con un supuesto «democratismo» o «popularismo» de nuestro siglo de oro, pero que resulta claro que no puede ser explicado fuera de toda esta especial estructuración coexistente de la Transición), este intento presupone necesariamente a su vez, y dentro siempre de la misma perspectiva organicista, la inscripción del funcionamiento político en el interior de la citada «lógica de las apariencias», su consideración como un aspecto más del nivel aparencial, sin separarse un ápice por tanto de las características propias de tal nivel. Así, es desde este planteamiento específico como Gracián, por ejemplo (y para limitarnos solo al ámbito ideológico), lanza su propio proyecto de sacralización de lo público (el extremo de la política siendo para él, como hemos dicho, la fusión del cielo y de la tierra) como algo a realizar mediante la utilización de su categoría nodal de «buena razón de Estado», por una parte, y, por otra, mediante la aplicación, en tal esfera política, de una muy peculiar «arte/técnica» (que pueda servir para «salvar las apariencias» –o sea, para adecuarse a ellas y moverse entre ellas–), etc. Y esta peculiar aplicación se condensa, en primer lugar, en la construcción de Aforismos,[ac] concebidos estos como la guía

de conducta por excelencia en el ámbito político: guía provisional –circunstancial– e impura en cuanto que su «materia» es precisamente la impureza de la realidad mundanal.

Ahora bien: como en la noción de «mundo» se funden tanto la esfera de la política como la vida humana en general, el organicismo no propone solo los aforismos como algo propio de la «razón de Estado», sino que los considera además, según puede ser previsto, como elementos inscritos en su específica ideología global del «hacer» o del «obrar». Es lo que dice Gracián en El político Fernando cuando señala: «No es saber aquel, de quien degeneran los efectos. Son las obras prueba real del buen discurso»[72], etc. Y Quevedo en El mundo por de dentro: «no es filósofo el que sabe las cosas, sino el que las hace»[73]; y en La cuna y la sepultura:

No me parece que el trabajo y el estudio del hombre se logrará en nada fuera de la consideración y ejercicio de las virtudes, que es solo lo que a un hombre pertenece. Procura persuadirte a amar la muerte, a despreciar la vida, a conocer tu flaqueza y la vanidad de las cosas[74].

Como se ve, todo un programa. Imposible mayor empapamiento en la lógica de la sacralización. Los tres ejes claves del texto quevedesco no pueden ser más sintomáticos. En primer lugar, como explicitación inequívoca de todo lo que hemos dicho acerca del valor nodal de la muerte en el organicismo del XVII («…procura persuadirte a amar la muerte…»); a continuación, el corolario lógico a tal proposición de base («…despreciar la vida…»); y finalmente una última proposición dividida en dos parcelas: se trata del hecho mismo del conocimiento. Pero «conocer», para el organicismo, no es otra cosa que conocer a Dios (y por tanto la dependencia del hombre respecto a Él: id est, la relación siervo/señor), reconocimiento del que se deduce la propia integridad de lo humano («…conocer tu flaqueza…») y, simultáneamente, la inanidad de todas las cosas terrestres que rodean al hombre (el «mundo»), de todas las apariencias que lo atraen y lo fascinan, etc., cuando todas ellas no son más que reflejos divinos, nada en sí mismas («y –conocer– la vanidad de las cosas…»). Estas tres

proposiciones claves, perfectamente enhebradas entre sí, se encadenan igualmente con el planteamiento primario del texto, como es fácil ver: el trabajo y el estudio no son valores en sí, no valen nada salvo que se les encamine, se les oriente, hacia el ejercicio de las virtudes, que es lo que «al hombre pertenece». Es decir: el hombre, siervo de Dios, no tiene otra realidad esencial, verdadera, que la de «servir/agradar» a su Señor, que es el que le da la vida (el que lo hace «real»). Servir al Señor consistirá, pues, en ser virtuoso, y por ello el máximo grado de virtud (de «conocimiento») consistirá en amar la muerte, es decir, el momento de reencuentro con el «Señor», mientras paralelamente se «(re)conoce» el carácter mutilado y reflejo («servil») de todo lo terrenal, etc. En una palabra: ya que «conocer», para el organicismo, significa literalmente «reconocerse» en la lógica de la servidumbre (en cada uno de sus temas o de sus variaciones) si no se acepta esta lógica, cualquier tipo de «trabajo», «estudio» o «acción» carecerá de valor, será mera vanidad, mero hueco (no «… se logrará en nada…»). Con una última conclusión: para el organicismo «conocimiento» significará, asimismo, y de modo inmediato, «virtud»; puesto que «ser virtuoso» no quiere decir aquí otra cosa que el hecho mismo de que el hombre se autoidentifique como esencialmente inscrito en el orden del Señor, aceptándolo como tal (como señala explícitamente Quevedo: «la consideración y ejercicio de las virtudes, que es solo lo que a un hombre pertenece…»)[75], etc. Pero hay en Quevedo una significación latente más que nos interesa recalcar ahora en toda su extensión. En efecto: el texto de Quevedo nos muestra (y lo podríamos apreciar en cualquier otro texto organicista del mismo tipo) cómo el organicismo no establece en absoluto una contraposición entre la «teoría» y la «práctica», entre las «ideas» y las «obras» (contraposición que sin embargo corremos por nuestra parte el riesgo –de nuevo– de «leer» en tales textos desde nuestra perspectiva postburguesa). Precisar esto resulta fundamental si queremos comprender verdaderamente lo que la ideología organicista alcanza a entender bajo esa noción clave de «obras». Pues, como hemos intentado mostrar en otra parte[76], la dicotomización entre las «ideas» y los «hechos», la «razón» y la «experiencia», la «teoría» y la «práctica» (el «árbol de la ciencia» frente al «árbol de la vida», la «realidad» frente al «ideal» o el «deseo», los enunciados transcriptores de «experiencias físicas»,

«verificables», frente a los enunciados meramente «imaginativos» e «incontrolados»), toda esta serie de planteamientos dicotómicos, en suma, únicamente funcionan en el interior de la problemática burguesa (originariamente a partir de Descartes, con su disociación entre lo «cogitans» y lo «extenso», y sobre todo a partir del XVIII: Rousseau y Kant por una parte; Locke y Hume por otra; es decir, bien en el interior de la perspectiva «racionalista/kantiana», bien en el interior de la perspectiva «empirista»), etc. Entendiendo, consiguientemente, que solo podrá atribuirse un tal significado dicotómico, contradictorio, a toda esa serie de términos cuando aparezcan inscritos de modo efectivo en el funcionamiento de tal lógica burguesa (y en cualquiera de sus variantes), pero nunca por lo que hace al organicismo feudalizante del XVII español. Aquí mismo, por ejemplo: cuando Quevedo dice «consideración» y «ejercicio» de las virtudes no se está refiriendo en absoluto a una posible dicotomización entre una supuesta «teoría» (la consideración) y una supuesta «práctica» (el ejercicio) del virtuosismo; muy al contrario: la copulativa («y») cumple ahí su plena función de acumulación entre realidades idénticas (no separa en absoluto: «une») especificándose perfectamente en el texto que la única dicotomización a realizar consiste en trazar la frontera entre ser o no ser virtuoso, no entre ser virtuoso «teórica» o «prácticamente». Como el pecador que al confesarse no hace distinción entre los «malos pensamientos» y las «malas obras», así también para el organicismo estricto sería inconcebible establecer ahí cualquier tipo de dicotomización similar.

«Obras», pues, en la perspectiva organicista, quiere decir todo lo que se refiere al nivel aparencial, corporal o terreno. «Buenas obras» querrá decir, pues, solo una buena lectura de ese nivel aparencial, o sea, considerándolo como orden de Dios. Reconocer así la necesidad de las «obras» es, como en Santo Tomás, reconocer la necesidad de una «teoría» intermedia entre el cielo y la tierra, darse cuenta de que el hombre: a) no puede «saltarse» la mediación terrenal; pero b) reconocer a la vez que el hombre sí está capacitado (por su «ratio», por el reflejo del «logos» divino en él y por la ayuda de la Iglesia) para desvelar el sentido verdadero inscrito en la vida mundana (la Teología: la filosofía como «ancilla», sierva).

Así, por ejemplo, los «aforismos» políticos (como cualquier otro

«saber» sobre las apariencias) serán «escrituras» limitadas en estricto al «sentido literal», pero teniendo en cuenta que tal «sentido literal» presupone ya un doble sentido, porque incluso las apariencias más «inmediatas» –como la «política»– inscriben en ellas el orden divino. Por ello, tanto las «obras» humanas como las escrituras aparenciales, si bien existen precisamente por estar sometidas al peso de lo terreno, pueden sin embargo «superar» este peso carnal o aparencial en tanto que pueden «desvelar» los signos aparenciales, siendo capaces de verlos como signaturas divinas, etc. Tanto las (buenas) obras como los aforismos o los saberes aparenciales se configuran como articulaciones (como «mediaciones» a su vez) entre el cielo y la tierra, entre el sentido espiritual y las apariencias. Viendo a estas como impregnadas por aquel, etc. Los aforismos políticos organicistas (al modo gracianesco, por ejemplo) al configurarse como una «escritura literal», suelen ser también enunciados en el XVII (y según la nueva terminología «retórico/aristotélica») como un «arte/técnica» concebido como aquella manera de «saber» que le correspondería de hecho a la esfera de las apariencias y del acaecer empírico. Y es ese arte/técnica el que el P. Nieremberg quiere incluso que se use en el conocimiento de la Naturaleza. Pues no olvidemos que la calificación de «mundo» se desglosa asimismo en la naturaleza «física»: en la ideología feudal, como apuntábamos, esta naturaleza física era vista como el lugar donde se reflejaba transparentemente el murmullo zumbante de los signos sustanciales en los que hablaba la voz de Dios, y en donde, como ha mostrado Ricoeur, siguiendo a Dominique Chenu[77], la exuberancia indefinida de símbolos en que se desbordaba el Libro de la Naturaleza era reglamentada por la puesta en relación entre esa exuberancia y los signos del Libro Sagrado (la Escritura por excelencia) que servían para desvelar, descifrar, el orden «natural» en tanto que reflejo directo de su propio orden textual. Era tal problemática la que fundamentaba la lectura alegórica de la naturaleza y, a la inversa, la aplicación de los cuatro sentidos a cualquier lectura y en especial a la lectura bíblica, etc. (Recordemos que Erasmo, según Febvre[78], hizo hincapié en la aplicación de tal lectura alegórica al Nuevo Testamento y a la simbolización eucarística, considerando a esta como alegoría moral inaccesible para el vulgo; y que, a su vez, entre las diecisiete acusaciones de la Inquisición contra Fray Luis, se hallaba la de que no aplicaba tal lectura alegórica al Antiguo Testamento)[79]. Pero

estos signos sustanciales eran «formas» y «cualidades», tan sólidas que se hacía imposible una aproximación «literal»[80] a la naturaleza física (solo la ideología mecanicista favorecerá esta aproximación: en efecto, en el espacio cartesiano no hay nada que no pueda ser conocido, siendo a partir de tal umbral como se hará posible la producción de una ruptura conceptual en la estructura misma del «saber» físico, etc.). Ahora bien, y como asimismo sabemos, fuera de tal problemática estrictamente feudal la cuestión de la «sacralización» nos ofrece unos perfiles mucho más complejos y a la vez mucho más nítidos. De ahí que podamos decir que es por eso por lo que, rota objetivamente la gran cadena de las signaturas, el organicismo se va a ver obligado –en líneas generales– a rechazar la posibilidad de los saberes sustanciales respecto a lo terreno: lo que no solo le estaba permitido por su propia lógica interna, sino que, a la vez, tal negación se le presentaba ahora como necesaria en tanto que existían ya efectivamente «saberes sustanciales» que habían podido establecerse totalmente al margen de tal sacralización (más aún: que solo se habían hecho posibles a partir de una perspectiva en la que la «sacralización» se había perdido). Así el estatus del «saber» sobre lo terreno tenía que quedar irremisiblemente relegado, por el organicismo, al nivel de la «opinión». Cuando Osiander, al editar a Copérnico, recalca que la obra del polaco se resuelve finalmente en el campo de las meras hipótesis, no está aludiendo a otro hecho que a su sumisión –consciente o inconsciente, es lo de menos– al normativismo organicista en este preciso sentido: no se trataría solo de una argucia para paliar el enfrentamiento del heliocentrismo con los enunciados bíblicos, sino, a la vez, de la declaración explícita de la imposibilidad de reconocer un saber sustancial (en el reino de las apariencias) que no remitiera directamente a la sacralización[81].

Por ello, decimos, la perspectiva organicista en el XVII suele tender finalmente, por lo general, al rechazo global de estos saberes sustanciales propios del ámbito de las apariencias. Si hay además (como hemos visto en Quevedo, en Saavedra, en Gracián) un rechazo paralelo de los que practican tales «saberes», ello se debe igualmente a la misma pérdida de la sacralización y –por consiguiente– de la transparencia social, entendiendo esto en el sentido de que en el feudalismo, en efecto, la casta «intelectual» estaba perfectamente delimitada: todo el mundo reconocía quién

era el encargado del «saber», como todo el mundo reconocía directamente quién era noble. Si en los siglos absolutistas se convierten en una necesidad tanto las averiguaciones de sangre como el control «moral» del saber, es porque la vieja ideología vive ahora unos moldes que no son suyos; así no solo no hay una casta intelectual fijada (la burguesía segrega sus propios ideólogos, e incluso muchos ideólogos forjados en los aparatos feudalizantes se desplazan objetivamente hacia el horizonte burgués), sino que ha variado el sentido de lo que sea o no verdadero, en tanto que el animismo o el mecanicismo comienzan por no reconocer la existencia de las formas sustanciales y del orden divino que se suponía inscrito en ellas, etcétera.

En una palabra: lo que nos importa aquí es señalar cómo para el organicismo la esfera de lo aparencial supone también una actividad aparencial, una manera de «saber» que es «arte/técnica» (o «escritura literal») pero no ciencia/saber de las causas sustanciales. Saavedra insiste, como el P. Nieremberg, en la inanidad de las ciencias, precisamente por la multiplicidad de leyes especiales empíricas y la imposibilidad de acceder a las sustancias. De ahí que haya que comprender el sentido del mal llamado empirismo organicista: cuando Quevedo, Saavedra o Gracián atacan a los «no-prácticos» abarcan bajo esta noción dos tipos de actitudes: a) la inanidad de las ciencias (Saavedra) por su carácter aparencial y la inanidad de los hombres que se dedican a ellas, perdiendo de vista el verdadero fin de este movimiento aparencial; b) el verdadero fin de la actividad humana en la esfera aparencial sería por tanto: 1.o) según hemos visto en Quevedo, la búsqueda de Dios; esto supone la verdadera búsqueda del sentido espiritual o de las sustancias; y en consecuencia: 2.o) en el mundo de las apariencias no debe buscarse más sustancia que Dios; la actividad mundanal será consiguientemente «literal» o «técnico/artística» y no pretenderá más (Quevedo), excepto para aquellos, los teólogos, especialmente dedicados a esto según el orden; no los letrados. c) La única «ciencia» posible será así, para el organicismo, aquella que de algún modo suponga la actuación en su discurso de la escolástica «recta ratio», en cuanto esta supone a la vez el reconocimiento en tal discurso del orden divino subyacente a las apariencias. Pero incluso esto sólo servirá siempre en calidad de «ejemplo» o de «emblema moral» superpuesto y extraído del arte/técnica (y solo,

además, si este se ha realizado teniendo presente a la «recta ratio») que es el único camino posible en el reino mundano. Las tematizaciones de esta cuestión las hallaremos generalmente ejemplificadas en torno a las nociones de «sangre» o de «cuerpo» (en tanto que signos máximamente utilizables como organicistas en sí mismos y como condensaciones de toda la realidad sustancial: la sangre y el cuerpo, mezcla inextricable de espíritu y materia, pero con «apariencia» gruesamente carnal, etc.). Así los ideólogos políticos hablarán con tanta frecuencia sobre el cuerpo de la república –y de sus enfermedades– como los médicos sobre la república del cuerpo.

Y unos y otros (fascinados literalmente por esta imagen tan sólida y tan orgánica del «objeto» –el «cuerpo»– que creen tocar) reproducirán en sus textos imperturbablemente esta dialéctica ideológica en que se engarzan la «ciencia», las «obras» y la «materia aparencial». Así en Martín Rizo, Álamos de Barrientos, Madariaga, Covarrubias o Camus veremos repetirse, de un modo u otro, la idea de que al ser la «experiencia» (es decir: las «obras») más cierta que la «ciencia» en las cosas naturales, es preciso en ese campo actuar solo según un arte/técnica (la «manera de ciencia» del P. Nieremberg, la «prudencia» de Gracián). Del mismo modo vemos a Saavedra criticar abiertamente la imagen del rey Alfonso X en tanto que obsesionado por la ciencia (en tanto que «sabio») y habiendo perdido por consiguiente su contacto con la experiencia del gobierno. Es lo mismo que nos dice Gracián: «Política inútil la que se resolvió toda en fantásticas sutilezas y, comúnmente, cuantos afectaron artificio, fueron reyes de mucha quimera y de ningún provecho. ¡Cuánto mejor político fué Luis Nono que el Undécimo, franceses entrambos, sin tanta metafísica ni máquina!»[82]. Y Saavedra en concreto: «No admite el arte de reinar las atenciones y divertimentos de las ciencias», y luego, cuando nos describe en la República literaria el ataque a la ciudad, concluye: «¡cuánto yerran los que fían el gobierno público de ingenios especulativos y entregados a las ciencias»; y antes: «como gente ajena de la práctica, y sin experiencia de tales accidentes»[83].

2.— Cuidadosamente, en fin, hay que interpretar toda esta serie de

proposiciones, no desde nuestra perspectiva actual, no con generalizaciones precipitadas, sino centrándolas con rigor en torno al verdadero sentido que les da su lógica interna. Y este sentido básico está centrado, a su vez, en la noción clave de obras. Restablezcamos, pues, tal noción, paso a paso, ordenando todo lo ya dicho:

A) En primer lugar su contexto: la noción de obras cobra especial virulencia a causa de la polémica luterana. Pero existía ya, por supuesto, en el interior mismo de la plena lógica feudal. Que pase a ocupar un papel protagonista en el XVII, es lo que ese contexto histórico (la necesidad de respuesta al luteranismo) acarrea consigo, no que en tal contexto se produzca la aparición de la noción de obras.

B) La polémica luterana se inscribe a su vez en el horizonte feudal. Lo hemos visto en el primer capítulo[84] al hablar de feudalismo estricto: cuando Lutero contrapone la «Fe» a las «Obras», lo hace tomando como referencia básica la cuestión de las Escrituras. Lo sabemos también: la Fe basta para salvar a cualquier hombre desde el momento en que se hace concebible que cualquier hombre pueda entenderse directamente con Dios, pueda leer directamente la Biblia. Pero simultáneamente, para que la imagen de «cualquier hombre» se conciba dentro del marco religioso desde el que habla Lutero, se necesita además no solo el influjo –indirecto– de la aparición del primer «individualismo burgués», sino que a la vez (y para poder asumir tal influjo dentro de ese mismo marco religioso al que aludimos) es preciso que Lutero suprima radicalmente la idea de «cuerpo». Tal posibilidad estaba inscrita en la propia lógica feudalizante: todos los cristianos son iguales por su alma, se decía, pero desiguales por su cuerpo. El cuerpo establecía todas las diferencias: tanto respecto al «cuerpo social» (una cosa eran los señores, y otra los siervos; una cosa eran los clérigos, y otra los fieles) como respecto al «cuerpo natural» (una cosa eran los animales o los astros y otra cosa eran los hombres; una cosa eran los hombres y otra las mujeres, etc.), y, en fin, respecto al «cuerpo moral» (una cosa eran los hombres, cuyo cuerpo les arrastraba naturalmente al pecado, sin remedio, y otra cosa eran los hombres dotados –bien por designio divino, bien por suerte personal– de una mayor resistencia a lo pecaminoso, al mal, etc.). El cuerpo, en

suma, de un modo u otro, era la clave de las diferencias, a la par que, por ello mismo, aparecía como el signo mismo de la degradación y corrupción de toda la vida terrena (la «carne» «sierva» del «demonio»[85], esto es, del «Señor» a la inversa). Y paralelamente el cuerpo aparecía como la justificación básica de la necesidad de que existiera un cuerpo privilegiado –el de la Iglesia– que aun hablando a los hombres en un lenguaje degradado y corrompido, único que estos (o que todo el mundo sublunar) podían entender, pudiera de hecho transmitir en ese lenguaje la «Verdad» que el propio Señor quería que se revelara en el ámbito sublunar. El «cuerpo» de la Iglesia era así, mediadamente, como el «cuerpo» de Cristo (que habló también la verdad desde el lenguaje de la carne, al encarnarse) y, literalmente, como el cuerpo de la Biblia: el lenguaje de permanente Verdad que el Señor había escrito adaptándose al lenguaje de los siervos. El cuerpo del texto sagrado: es decir, su escritura. Ahora bien, si el «cuerpo de la Iglesia» –su jerarquía– y el «cuerpo del texto» eran iguales, ¿cómo es posible una «lectura» –según hace Lutero– que se hace estrictamente en el segundo, la Biblia, dejando de lado al primero, la Iglesia? Sencillamente, suprimiendo el cuerpo a todos los niveles. El Texto, la Escritura, no se puede concebir como un cuerpo cualquiera, es la Voz de Dios sin más directamente impresa en el Libro, del mismo modo que lo está en el alma del hombre. Que el alma humana es la impresión directa de la Voz de Dios lo habían dicho literalmente todos los agustinianos, pero asimismo –con mayor o menor literalidad– era el enunciado básico, imprescindible, de todas las demás corrientes religiosas medievales. Lutero, pues, únicamente desplaza el sentido de esa relación básica. En vez de que el «hombre» y el «texto» establezcan una relación cuerpo a cuerpo, plantea la posibilidad de que entre el hombre y el texto se establezca una relación de Alma a Alma.

Dicho así, sin más, tal planteamiento no hubiera salido del mero horizonte feudal estricto. Pero cuando Lutero enunció esto (mejor: cuando se hizo históricamente factible la posibilidad de tal enunciado) se había precipitado torrencialmente ya, junto a la crisis bajomedieval, la ideología del «individualismo» burgués, etc. Así los enunciados luteranos adquirieron un tinte revolucionario inesperado. No se trataba ya de una mera disputa medieval típica entre el «cuerpo» y el «alma», sino la posibilidad abierta de suprimir

el cuerpo de la Iglesia, en primer lugar, y luego todas las diferencias «corporales» propias del medievo (en nombre del sujeto libre, autónomo, individual, es decir, en nombre de esa imagen de «cualquier» hombre lector directo del texto: cualquier hombre en tanto que «alma» o «espíritu» relacionándose directamente con la Escritura, en tanto que esta es a su vez «alma» o «espíritu» o «Voz» de Dios, etcétera).

C) La polémica entre el «cuerpo» y el «alma», entre las «obras» y la «fe», adquiere, pues, una importancia radical a partir de ese contexto histórico. Esto es sabido, desde luego, pero nos importaba subrayar la verdadera infraestructura de tal polémica, explicar algo del porqué de tal trascendencia. Y eso teniendo en cuenta, a la vez, que esa gran polémica entre el cuerpo y el alma se ceñía estrictamente a los límites de la sacralizada jerarquización feudal. Pues, en efecto: si el cuerpo del Texto –de la Escritura– y, paralelamente, el cuerpo de la Iglesia (o de la Nobleza) eran cuerpos privilegiados, lo eran precisamente en tanto que jerárquicamente superiores al cuerpo de los demás mortales, superiores al cuerpo de los demás signos terrenos. Lo cual, sin embargo, implicaba una nueva serie de contradicciones que ya hemos esbozado: si la superioridad del cuerpo eclesiástico se justificaba por su posesión directa de la Verdad del Señor, ¿cómo entonces justificar la existencia de las obras –de Escrituras– que eran ya meramente eclesiásticas –corporales, humanas– y no, como ocurría con el texto sagrado, directamente entregadas por la divinidad? Podría respetarse al cuerpo eclesiástico cuando hacía el papel de Moisés (esto es, en tanto que «receptor/intérprete» directo de la voz del Señor), pero ¿cómo respetarlo cuando asumía el papel de Aarón, es decir, cuando hablaba –escribía– sin más desde el mismo nivel de los intereses y las corrupciones humanas? Un ejemplo ya citado: ¿cómo admitir en este sentido que «la Summa» tomista se considerara prácticamente con el mismo valor que el texto bíblico?[ad]

Como vemos, las contradicciones se acumulaban y siempre en torno al mismo centro: lo que debiera o no entenderse bajo la noción de cuerpo, esto es, de «obra humana». Y, por tanto, es desde esta perspectiva desde la que debemos enfocar esa distancia nodal que la idea de «obras» llega a adquirir en nuestro XVII. El alma y el

cuerpo, la fe y las obras, o lo que es lo mismo, la lectura. Esto es, la recepción a) corporal, o sea, mediada por la interpretación de la Iglesia, o b) directamente espiritual, o sea, sin necesidad de ninguna relación tal como lo proclama el luteranismo del mensaje divino. Esto, por una parte, y por otra la escritura humana, esto es: la «acción», la obra que se desprende de tales lecturas, lo que subsigue al hecho de haber recibido el mensaje divino de una forma u otra (corporal o espiritual), etc. Solo que lógicamente la recepción del mensaje a través del «cuerpo» o del «espíritu» hace que la «respuesta» a ese mensaje (la «acción», repito, sin más) sea bien distinta en un caso y en otro. En el caso luterano estricto la situación se plantea claramente:

A) Puesto que la recepción del mensaje se realiza únicamente a través del espíritu, la «respuesta al mensaje» –la acción– no puede ser más que «espiritual» asimismo.

B) En consecuencia, el luteranismo no podrá ir nunca más allá de la «interpretación bíblica» (como se mostrará claramente, no solo en el XVI-XVII, sino igualmente en la corriente de la «Ilustración racionalista» alemana –de Kant a Strauss–, en el «intuicionismo bíblico» –Hamann, Herder– incluso con las actuales polémicas hermenéuticas –de Barth o Bultmann a Ricoeur–, etc. El luteranismo, en fin, no puede por sus propias bases moverse más allá del ámbito de la reflexión del mensaje –y su «interpretación»–. Esto es, no puede ir más allá del ámbito de la Fe y del Espíritu, el único espacio verdadero (y no maleado) que el propio luteranismo puede aceptar. Ir más allá de la «lectura» o de la «recepción espiritual» del «mensaje», supondría moverse ya en los niveles básicamente terrenos y corporales, falseados, por tanto. Por eso el luteranismo no puede concebir que tengan un valor esencial las «obras» o las «escrituras» puramente «humanas», ya que tal obrar –tal «corporalismo»– será siempre carnoso y corrompido, tanto si tal «obrar» (o tal «escritura») está llena de buena voluntad (caso de los católicos romanos de buena fe, caso incluso de la «Summa» tomista); como si tal obrar o tal escritura están de hecho declaradamente corruptos y entregados a la carne –al «oro», al «mundo»–: caso de la Roma papal, de la literatura profana o de la

práctica eclesiástica de las indulgencias [y de las Bulas con cuyo dinero se saca a las almas del Purgatorio «inventado».][ae]

C) Por el contrario, desde la perspectiva ortodoxamente romana –o tridentina en concreto– tales planteamientos varían radicalmente. Aquí la relación entre la «Fe» y las «Obras» (el «espíritu» y el «cuerpo», la «lectura» y la «escritura») resulta algo indisociable, como es bien sabido. Y ello en tanto que aquí, en el Vaticano y en Trento, el «mensaje divino» no solo se recibe a través del «cuerpo» sino que resulta inconcebible, a la vez, cualquier otro tipo de recepción. Si el Señor tuvo que encarnarse, hacerse «cuerpo», primero en una Escritura, un texto, y luego incluso bajo una piel humana, ello quiere decir que la «corporalidad» es inseparable de la existencia del hombre durante su peregrinar terreno. Que tal corporalidad es corrupta, es deficiente, ya se sabe: por eso se habla precisamente de la vida terrenal definiéndola como un «valle de lágrimas», como un «destierro», como un lugar «de paso» y de «peregrinación». Es por eso también por lo que el Texto sagrado habla de la «expulsión del Paraíso» o de la «caída» de los ángeles malos. Pero por ello, precisamente, también es por lo que, para la Contrarreforma, resulta grotesco tratar de establecer –como pretenden los luteranos– una dicotomización esencial entre el «alma» pura y el «cuerpo» corrompido. Desde la perspectiva ortodoxa tal dicotomización estará siempre fuera de lugar. Durante la vida terrena no hay dicotomización: si el cuerpo es la señal más evidente del castigo, de la expulsión –el cuerpo «suda» para ganar el pan, «pare» con dolor, sufre, se avejenta, muere–, el alma no queda impune durante tal trayecto terrenal, está también empapada de las mismas limitaciones y penurias, ya que, para existir vitalmente, realmente, tiene que «corporeizarse» («encarnarse»). Únicamente en la verdadera vida, la celestial, el «alma» podrá aparecer pura y en sí misma; solo que (se acabará por decir, reproduciendo, a la inversa, la propia realidad terrenal) si durante «esta vida» el «cuerpo» limita al «alma», impregnándola con su corrupción, en la otra «vida» ocurre exactamente al contrario, esto es, el «alma» impregna al «cuerpo» de su propia transparencia y pureza (los cuerpos «gloriosos»). O a la inversa: el alma «impregna» al cuerpo de su propia corrupción, etc.; o más en estricto: el «alma» (que es siempre el factor determinante en la «otra vida», como el «cuerpo» lo había sido en «esta») de los «condenados» (id est: los desterrados

definitivamente, al contrario, pues, del destierro del cristiano –y el del Cid o el de cualquier siervo o vasallo «rebelde» en el mismo estilo–, que durante esta vida es siempre un destierro recuperable, perdonable), pues, al llegar la hora de la verdad, resulta vomitada precisamente –junto con «su» cuerpo– por no haberse despojado de los hábitos y la impregnación carnosa experimentados durante el periplo terrenal, etc. En una palabra: para la ortodoxia romana el cuerpo es siempre la mediación ineludible: tanto para salvar como para condenar, tanto en «esta» vida (el alma determinada inexorablemente por el cuerpo) como en la «otra» (el alma es «salvada», reconciliada con el Señor, cuando logra imponerse al cuerpo, mientras que es «condenada» si el cuerpo ha podido más que el alma: por eso ambos, alma y cuerpo, son arrojados al Infierno).

D) Ahora bien: si –desde tal perspectiva contrarreformista– la «corporalidad», a todos sus niveles, constituye la noción base del orden sacralizado, no es de extrañar que la Iglesia romana cargue su acento sobre este punto: el cuerpo. Pues, toda esta cadena de justificaciones ideológicas, se resumen en la proposición siguiente: si el cuerpo es la clave de la vida terrenal, la Iglesia, que es un cuerpo, no solo no puede desaparecer como tal –como proponía Lutero– sino que cada vez más va a acentuar estrictamente ese carácter de «cuerpo» en tanto que claramente concebido como superior –por jerárquico–, etcétera.

E) En una palabra: las diferencias entre una y otra postura son abismales. Siempre teniendo en cuenta que es entre la necesidad y la no necesidad del «cuerpo» donde se debate todo.

Y exactamente igual podemos decir por lo que hace a la noción de «obras»: si el cuerpo no tiene valor salvífico para el luteranismo, resultará inútil cualquier incursión, en este sentido, en tal problemática: para la atmósfera luterana el cuerpo está siempre muerto. Solo el espíritu vale, la «lectura» –y no la «escritura»– es la base de la comunión bíblica (o sea, la «Fe» basta para justificar y salvar al hombre, o, de otro modo, jamás el cuerpo –las «obras», la «escritura» meramente humana, religiosa o no, etc.– puede «salvar» ni puede albergar ningún tipo de mérito o justificación real).

Mientras que para el horizonte ortodoxo postridentino la cuestión se planteará exactamente de manera inversa, como es previsible.

En primer lugar: si, según sabemos, la ideología feudalizante es ante todo «corporatista» (arrancando de la dialéctica de la «encarnación» y de la necesidad del «cuerpo»), y por eso la definimos siempre como una ideología esencialmente organicista, la cuestión de las obras (o sea, de las «acciones» humanas en el terreno corporal, incluida la «escritura») nos aparecerá aquí lógicamente como una cuestión idéntica a la cuestión del «corporalismo», y tan necesaria como esta. Como la mediación corporal se considera imprescindible, se acabará por establecer, axiomáticamente, que la fe sin obras está muerta, es decir, que el espíritu (y no el cuerpo como ocurría en el caso anterior) es el que se nos aparece como algo muerto, como un mero vacío, cuando no tiene en cuenta esa necesaria encarnación en lo temporal.

En una palabra: desde esta perspectiva contrarreformista solo en las obras puede expresarse realmente la fe, como solo en el cuerpo se expresa –puede vivir– realmente el alma. Existe, sin duda, ahí una influencia evidente de la relación aristotélico/escolástica entre potencia y acto (de modo que la cuestión se enuncia teniendo en cuenta que solo la realidad efectiva –el «acto»– es válida para el cristiano, no solo el mero deseo, o la mera buena voluntad latente, digámoslo así); pero teniendo en cuenta asimismo que tal enunciación (aristotélico/escolástica) a partir de la relación «potencia/acto» no es una enunciación meramente abstracta o formal (estos términos, de nuevo, no son muy adecuados, pero basta para entendernos) sino que su significado real arranca siempre (tanto en el feudalismo pleno como en el postridentisno) de la ideología de la sacralización. Esto es: lo que está en «potencia» y lo que debe ponerse en «acto» es siempre, estrictamente, la lógica de la «Encarnación», o sea, la necesaria existencia terrenal del alma única y exclusivamente a través del cuerpo, etc. O a la inversa: la lógica –sacralizada– de la Encarnación nos arrastra, casi ineludiblemente, a la relación potencia/acto, en tanto que se considera que, puesto que el alma «no es, si no es encarnada», paralelamente el alma no puede expresarse, existir, sino como expresión a través del cuerpo, esto es, como «obra» (o como «acción humana» en cualquier sentido: como «escritura» por ejemplo), etc.

Lo que quiere decir, delimitémoslo, la aludida necesidad de contar con el cuerpo (en tanto que la «vida» aparencialmente es «terrenal»), pero en absoluto (en tanto que la «vida» es esencialmente sacralizada, tendente hacia el Señor) la depreciación del «alma»: por ello ese mismo horizonte postridentino (y en especial los jesuitas, como hemos señalado a propósito de Gracián) tendrá especial interés en recalcar que la obra o la acción, aunque siempre por supuesto determinantemente corporal, deberá, sin embargo, ser medida ante todo por la intención del individuo que la ejecuta («intención»: esto es, el tono o carácter espiritual, anímico, que impregna a la tal «obra»).

Solo en las obras se expresa la fe, como solo en el cuerpo se expresa el alma: he ahí, pues, la clave de la resacralización en el XVII. Ahora bien, y como indicábamos a propósito del feudalismo pleno, lo mismo que una buena joya no se puede hacer a partir de una materia vil; o bien lo mismo que una buena obra –cualquiera que sea– no se puede hacer a partir de un alma en pecado, así también ocurre respecto a las obras literarias o artísticas (sea o no cierta la anécdota que nos presenta, por ejemplo, al «divino Morales»[af] comulgando antes de iniciar su pincelada cotidiana: lo importante para nosotros en este sentido es que tal tipo de anécdotas hayan podido concebirse en un momento dado, configurarse y transmitirse).

Y lo mismo que decimos de la «obra» pictórica podemos decir de la obra literaria, o mejor, de cualquier «obra» humana. No solo la validez de una «escritura» se mide así desde el mismo rasero con que se mide a cualquier otra «acción» humana, sino que, ante todo, para que alguna escritura humana (con contenido religioso o no) pueda ser considerada como portadora de un cierto «valor» general es preciso que se la enjuicie desde la perspectiva sacralizadora/ feudalizante (y nunca, como hemos visto, desde la perspectiva luterana). Solo que también aquí conviene deslindar una nueva posibilidad de equívoco. Cuando hablamos del «valor» de una escritura (de una obra literaria) no nos referimos, por supuesto, a un valor «autónomo» y en «sí», literal, como el que le otorgará la ideología burguesa a partir del XVIII, sino que nos referimos al «valor» de una obra –literaria– en tanto que enfocado siempre, en esta coyuntura del XVII, desde el punto de vista de la

«sacralización». Esto es, desde el punto de vista de la validez –o no: como la validez de cualquier otra obra humana– de su aportación al marco de la ideología «religiosa/feudalizante» hegemónica en la época, etcétera.

Y todo esto con una consecuencia inmediata: si, como hemos visto que se nos dice (Gracián, Saavedra, Quevedo o Nieremberg), la acción –la obra– que se desarrolla en el espacio meramente corporal (por ejemplo: la acción política o el saber de la naturaleza) solo exige la aplicación de un «arte/técnica» que pueda desplegarse en tales ámbitos sin mayores pretensiones, ello implica a su vez, ineludiblemente, la proposición inversa (que ahora podemos entender en toda su amplitud). O sea: que ese «arte/técnica» resulta imprescindible aprenderlo en (extraerlo de) el propio nivel corporal o meramente aparencial, etc. Pues, en efecto: el aprendizaje de un «oficio» (cualquiera que sea) exige ante todo, para el organicismo, empaparse en el reverbero literal que se desprende de los signos propios de tal oficio (o estamento: el caballero debe saber los signos de la «caballería», el carpintero debe saber los de la «carpintería», etc.: de ahí la fundamentación sígnica, inflexible, del «gremialismo» feudal y de la jerarquización –entre estamentos– a todos los niveles: cada «oficio» tiene su clave sígnica, etc.).[ag] Y sobre todo: el cortesano y el político deben aprender los signos de la sacralización pública.

En conclusión: la ideología feudalizante (escolástico/sacralizadora) de las «obras», determinante de todas las demás actitudes características del XVII español, se nos ofrece con una complejidad mucho mayor de lo que pudiera parecer a primera vista. Y ante todo: las proposiciones (de Saavedra, Gracián, Quevedo…) que hemos anotado a propósito del tema, no pueden entenderse nunca –como ya esbozamos– como proposiciones empiristas sin más, según nos aparecerán en la ideología burguesa a partir del XVIII. Lo hemos dicho: Experiencia y Ciencia no quieren decir ahí lo que estamos acostumbrados a entender desde Kant o Hume hasta nuestros «racionalistas» o «empiristas» actuales. No se intenta plantear así en absoluto una contraposición en abstracto (en nombre de la Razón humana laica) entre la teoría y la práctica (o entre los enunciados verificables y la mera especulación). Se trata en el XVII, en la resacralización postridentina, sencillamente, de

una contraposición interna al propio ámbito de la noción organicista de las apariencias. Y como en tal ámbito no puede existir un saber sustancial, resultará lógico que la «ciencia» ahí solo pueda ser concebida como divertimento y «sutileza fantástica»: en tal ámbito únicamente puede ser efectivo un arte/técnica asimismo aparencial, es decir, lo que vemos que los organicistas llaman «experiencia». Volvemos con ello de nuevo a la problemática de las obras. Los hombres que toman en serio (como si en realidad fuera así) al nivel aparencial, y se dedican a elucubrar o teorizar radicalmente sobre él (como hacían, digamos, los teóricos políticos «autonomistas», los ideólogos burgueses elaborando saberes «autónomos» asimismo sobre las apariencias, o, a la inversa, los luteranos que actuaban como si el nivel aparencial no existiera, como si pudieran saltar desde él directamente a Dios), todos ellos, en fin, son unos ilusos. Una «lectura» adecuada del nivel aparencial mostraría, por el contrario, que ahí lo único importante es (al reconocerlo como perteneciente al orden de Dios, y a la vez, pues, como necesario y como limitado) practicar el sentido literal, tener consciencia de la limitación propia de tal espacio y obrar de acuerdo con tal limitación: usar solo, en suma, una «escritura» asimismo literal (los aforismos, etc.), y no teorizar en serio y en abstracto sobre tal nivel mundanal. Y así podemos verlo en el mismo Saavedra, quien, a pesar de sus referencias a Platón, representa (como Gracián o Quevedo) directamente la cumbre del discurso organicista en España. Pues es en Saavedra incluso donde aparece más claramente la idea de que las «ciencias», como tales, son malas, y solo son buenas si se las concibe como obra de Dios (esto es, si actúa en ellas la «recta ratio», etc.). Por tanto, sus referencias a Platón se hacen, no en sentido animista, sino siempre aplicadas a la distinción escolástica entre esencia/apariencia, y para justificar, tras ello, el desengaño de las cosas del mundo. Del mismo modo estas apreciaciones, que acabamos de citar sobre la dialéctica ciencia/experiencia, en política solo funcionan dentro de esa decisiva relación esencia/apariencia: considerada la apariencia a su vez bien como el lugar mundanal o público, bien como el proceso mismo del paso del tiempo (o sea, de la existencia del hombre en la vida terrena propiamente dicha) e incluso concebida esa existencia mundanal como algo genérico, o sea, como «historia»: todos los comentaristas aristotélicos definirán, como se sabe, a la «historia» como el ámbito de lo «verosímil particular» –mientras que lo

verosímil universal (siempre en el sentido aristotélico de tales términos) sería lo propio del ámbito «poético», etc.–; y esto incluso hasta Hobbes –que habla de «historia» como del ámbito de lo natural y de los hechos singulares– o Bacon, quien dirá expresamente: «Historia et experientiam pro eadem re habemus»[86]. Pero definir el «mundo» como el lugar de los hechos, de las experiencias singulares y del paso del tiempo, significa ante todo, para el organicismo, concebirlo como el lugar del movimiento imperfecto, del acaecer casual o de la mera fortuna, etc. Es este lugar, pues, el que exige asimismo un saber improvisado, imperfecto y circunstancial: el saber que se expresa en el aforismo, en la máxima o en el ejemplo (y que de algún modo se refleja en la literatura de emblemas y de enigmas de este momento). Pues tanto el aforismo como la literatura enigmática simbolizan, como decimos, el trayecto que hay que realizar continuamente desde la estructura esencial (el sentido espiritual) al mundo de lo imperfecto (el nivel aparencial), un trayecto que consiste en la aplicación de esa estructura esencial al acaecer de las apariencias. Y ello incluso cuando nuestros ideólogos organicistas recurren a «autoridades», perfectamente contrarias a su propia ideología: como cuando se amparan, por ejemplo, en Maquiavelo, distorsionándolo, o hasta en Montaigne, como hace Quevedo cuando al describirnos la imaginaria escuela médica de Montpellier (en su Visita y Anatomía de la Cabeza del Cardenal Armando Richelieu[87]: una academia ¡donde se discute el remedio de la enfermedad de Francia!) hace que los médicos de tal escuela le aconsejen que acuda a Montaigne: «que la cura necesitaba de los Aforismos de Estado, y que de estos él [Montaigne] era el Oráculo»[88], etc. [Montaigne será así readaptado por Quevedo como Maquiavelo por Gracián. Cualquier cosa vale con tal de que el nuevo poder no se escape de las manos de los nobles y/o de la Iglesia.][ah]

Conviene subrayar finalmente una serie de precisiones básicas en torno a esta problemática:

Si, como hemos dicho: a) la ideología organicista de las «obras» y del «saber aparencial» no tiene nada que ver con el racionalismo kantiano ni con el empirismo de Locke o Hume, esto es, con la problemática burguesa clásica en sentido estricto; tampoco b) podemos olvidar una sintomática predicción eclesiástica: el

antiintelectualismo de la mística agustina y del agustinismo en general: o sus reestructuraciones posteriores a través de la incidencia –y de la legitimación– de la matriz animista[89] sobre tal misticismo; c) pero en cualquier caso lo que importa es resaltar que la eficacia salvífica de las obras, como prueba de una conducta, es algo que carece propiamente de sentido fuera de esta estructura organicista que venimos delimitando. Quiero decir: la noción de «obras» solo representa aquí la idea del citado logro «técnico», bien en la conducta moral (Quevedo, Gracián), o bien en la conducta política (Quevedo, Gracián y Saavedra), lo que supone a la vez que el individuo se ha movido adecuadamente en la esfera de las apariencias terrenas, etc. Adecuadamente: esto es, técnicamente, no buscando causas ni sustancialidades, por una parte; pero justamente teniendo en cuenta que para el organicismo es crucial la necesidad de contar con tales «apariencias», o sea, con la realidad mezclada e impura (y sin embargo inevitable) de esta vida terrena. Ignorar tal cuestión sería no solo ignorar el «plan divino» y su realización en el esquema «Pecado (expulsión)/ Redención»; sino incluso, y por ello mismo, despreciar temerariamente la aceptación de la miseria y la caída en la que el hombre se mueve (desprecio temerario que se lee inscrito literalmente en aquella proposición luterana de la justificación por la mera fe –como si el hombre sólo fuera espíritu– y la obligada contrarréplica de que la fe no es nada sin las obras). Esto es: sin esa necesaria aceptación de la «caída», de las «apariencias» y del específico «obrar» que se precisa ahí (en tal ámbito impuro, etc.). Ahora bien: si todo esto es, en efecto, así, no obstante la imposición objetiva de la «norma pública» nos revela ahora, desde un nuevo aspecto, la serie de contradicciones implícitas en la ideología organicista de «las obras»: así, por ejemplo, mientras para el «héroe» de los libros de caballerías las obras mostraban infaliblemente (frente a la aparente oposición o ignorancia inicial del mundo) el valor de su «sangre», en la nueva situación las obras no muestran nada anterior a ellas. Las apariencias (y su desorden) se han vuelto tan opacas que las transparencias anteriores, todo aquello (sangre, linaje, alma) desde lo que se segregarían inmediatamente, transparentemente, el orden con solo hacerse visible, ese espejo se ha roto. Ahora tal visibilidad es imposible: las aparencias ya no son transparencias. Así pues no basta con que las obras se hagan presentes para reconocer el valor del que se segregan, sino que las obras son un valor en sí que solo

después del juicio público pueden ser reconocidas como sustentadoras de un interior (que aparece precisamente para designar ya ese estrato separado de ellas, no directamente visibles en ellas); sin reconocimiento público, dijimos, no hay honra; la honra es la clave del interior y de su reconocimiento: pero la honra es concedida por la opinión, y la opinión no puede ser nunca una norma estable para el organicismo (aunque se pretenda imponerla como tal: es esto lo que desespera a Calderón en El pintor de su deshonra) sino algo mudable, bestial, porque solo se fija en apariencias. Del mismo modo que, como acabamos de ver, el organicismo considera que en lo mundano jamás puede haber un saber sustancial sino solo «opinión» o «técnica». O sea, los elementos característicamente adecuados a aquella esfera de lo aparencial, donde reina la «mudanza» (que se usa desde su aplicación a la «fortuna» hasta la justificación de la «nueva comedia»),[ai] etc. Todo el sustrato de ese universo orgánico en tanto que concebido, pues, como lugar de la mezcla y del cambio –del movimiento puro/impuro por tanto– y en consecuencia como lugar de la vanidad[aj] y del engaño, términos que, por ello mismo, se ofrecen con una intercambiabilidad absoluta respecto a la cuestión de las apariencias y de su interior opaco. Como vuelve a mostrársenos en especial en ese ambiguo horizonte «satírico» (de los Sueños, por ejemplo) que se infiltra en toda la obra quevedesca, tanto desde la primera época (1607-1612), en que se nos habla del mundo «por de dentro» (esto es, como dice el Desengaño en su figura de viejo venerable: «yo te enseñaré el mundo como es, que tú no alcanzas a ver sino lo que parece»)[90], hasta la época final de La hora de todos y la Fortuna con seso (1635)[91] en que de nuevo se ve el interior («el centro» del mundo) en una hora en que cada uno se muestra tal como realmente es y no como lo presentan las apariencias.

Sexta temática de la socialización literaria: el mundo y la ideología de la movilidad. El teleologismo

Finalmente: por este mismo aferramiento aparencial se explica una

famosa contradicción que no es, por lo demás, sino una consecuencia lógica del funcionamiento organicista. Se trata de la aparente contraposición entre: a) la dialéctica poética móvil (y de lo movido), como algo inacabado: la vida no es fin del hombre hasta su Fin, por un lado; mientras que b) por otro, este mismo organicismo intenta convertirse en una poética de «imágenes», esto es, detenida o acabada (como ocurre en esos sonetos funerarios o dedicatorios de Góngora: hechos para esculpir. Y los designamos temáticamente en cuanto que nos lo permite la clasificación por materias que hizo Vicuña[92]; por materias: esto es, plenamente organicista). Se trata del mismo caso de los emblemas, los motes, y en general de toda la literatura de ideogramas tan abundante en la época y tan característica de ella.

Terminamos así todo lo que hemos dicho sobre la productividad ideológica organicista en esta «literatura» emblemática, de «empresas», «motes», «enigmas», etc., que se adecuan literalmente con esa misma infraestructura que acabamos de ver en Quevedo: la necesidad de hacer visible el fondo de las apariencias, esto es, de hacerlo público. Materializando, junto a la «vanidad» y la «movilidad» imperfecta, el aferramiento a esa movilidad (lo que quizás explicaría el trasfondo de su obra poética más clave: el Heráclito cristiano)[93]. Un agustiniano desolado como Pascal puede así obsesionarse (desde una perspectiva no organicista, pero intentando buscar el sentido de las apariencias) con el enigma de la finalidad de este mundo y del movimiento de las cosas. Es, en cierto modo, una dialéctica parecida a la de Góngora en cuanto que también supone una infraestructura casi platonizante junto a una profunda impregnación del organicismo (pero esto en líneas generales: por Pascal ha pasado el jansenismo de Port-Royal, su perspectiva es otra, y su propio tipo discursivo, no «poético» como el de Góngora, provoca planteamientos completamente distintos); mientras que Quevedo, con su «necesidad del movimiento», nos sintomatiza de nuevo lo que es una verdadera infraestructura organicista (el valor determinante de las «apariencias») en la poética del momento. [Y es aquí donde debemos detenernos.

Quiero decir: la «infraestructura organicista» (o «resacralizadora») se da plenamente en la literatura «emblemática», es decir, en la aparente detención del tiempo para que en su espacio nos podamos

detener nosotros también para descifrar sus sentidos. El sentido del mundo escrito por Dios. Los «emblemas» son la representación básica del misterio de las signaturas «resacralizadas», la ebullición del mundo como voz de Dios (o del Diablo). Las piedras o las bestias (los Lapidarios o los Bestiarios) «hablaban» sin parar en la Edad Media. Acumular, archivar y descifrar ese «parloteo» era la clave de la acumulación de Bestiarios y Lapidarios. Ahora bien: ¿cómo reinsertar ese sentido oculto medieval en un s. XVII donde solo habla –por ejemplo– la «Cruz de Santiago» que refulge en el pecho de Velázquez o de Quevedo? Con razón Velázquez pintó Las Meninas o Quevedo escribió Su espada por Santiago. Quizá esta voz muda (y a la vez «parlera») de la emblemática pueda ser considerada (en el mundo sinsentido del XVII) una reorganización del sentido oculto del Mundo. El doble juego entre la opacidad de la imagen plástica glosada luego en la semejanza espiritual (la glosa que se pone al pie del grabado), este doble juego entre imagen y semejanza, ¿no es la verdadera clave de una resacralización de todo «lo mundano», tanto del espacio público como del privado? Desde esta perspectiva la literatura emblemática (de alguna forma)][ak] puede ser considerada como la literatura organicista por excelencia: intenta reproducir la escritura misma de la Biblia, la escritura misma de la Naturaleza, según el esquema feudal de las signaturas divinas[94]. Dijimos ya: a) cómo el concepto (en sentido organicista/aristotélico) no era en efecto más que una signatura, el signo grabado por Dios en las cosas (en «su interior/exterior») y conforme a la relación «forma/materia» y «potencia/acto». Y dijimos: b) que la signatura solo significaba la concepción del cuerpo como signo de la materia haciendo visible en el exterior su forma interior, etc. La Emblemática se relaciona así, por su misma base, con todas las teorizaciones «médico-morales» más fisicistas (de la «fisiognómica» a la «caracteriológica» corporal; o incluso de la «frenología» a la «craneoscopía», como dice Maravall)[95]: Furió Ceriol, el P. Torres, y sobre todo, por supuesto, Huarte de San Juan[96]. Un «fisicismo caracteriológico», un análisis del «ingenio» en la «materia», tan materiológico, podríamos decir, que fácilmente puede desembocar en un proyecto paralelo –y muy próximo– al mecanicismo en general (y al cartesianismo en particular, en lo que este tiene también de medicina ética en el sentido de la «extensión», de la «materialización», etc.). [Fijémonos solo en las dos contraposiciones que establece Huarte de San Juan respecto al

cuerpo: Humedad/Sequedad, Calor/Frío. Evidentemente: esto puede entenderse tanto en sentido médico/naturista como en sentido alegórico/espiritualista. En cualquier caso, descifrar el secreto del misterio del orden del cuerpo y del alma. El sentido del Mundo.][al]

En cierto sentido tal caso no se da, hasta la última frontera, en la literatura emblemática. Señalamos solo el extremo límite en el que puede desembocar este obligado «peso» que el «cuerpo» tiene para el organicismo escolastizante. Pues, repetimos, los emblemas son signaturas: la literatura emblemática trata de imitar la escritura de Dios, visible tanto en el Libro Sagrado como en el Libro de la Naturaleza. Por eso Saavedra Fajardo precisa que son «empresas» (emblemas) muchas de las parábolas y las alegorías de la Biblia. Y a veces se nos llega a decir que el «Escritor» por excelencia, el Espíritu Santo, usa los procedimientos emblemáticos en los libros sagrados «valiéndose de sus Analogías para nuestra persuasión»[97].

El ideograma emblemático trata, pues, de ser la fusión de la relación visible/invisible según toda la tradición feudal de los signos grabados en las cosas, que nos «hablan» desde ellas, como nos «hablan» las divisas nobiliarias. Estos antecedentes directos (en la misma línea organicista) de los emblemas y las empresas del Absolutismo del XVII. Pero es preciso saber «escuchar» esa voz inaudible, saber descifrar tal escritura que se oculta y se enmascara, como se oculta y se hace inaudible la voz de Dios en las signaturas corpóreas. La literatura emblemática es, pues: a) una semejanza de la escritura divina, y b) que practica a su vez, en su propia construcción, el mismo procedimiento de semejanza entre «cosas encubiertas», procedimientos que sirven para revelar el significado oculto antes en todas ellas, pero que, de nuevo, revela tal «significado» ocultándolo/enmascarándolo a su vez, por lo que se hace necesario un cierto «saber leer» esa visibilidad revelada en el emblema. Esto es: se hace necesaria una lectura alegórica (que distinga, por analogía, la semejanza/desemejanza entre los signos de las cosas). [Y esto es bien claro: la imagen es literal, nuestro Señor es tan antropomórfico como nosotros. Sin embargo, el sentido espiritual, la semejanza o no semejanza de nuestra alma con el soplo divino. De modo que seguimos necesitando de una lectura alegórica para interpretar el Mundo, del mismo modo que

necesitamos una][am] escritura alegórica para construir el emblema. Así Horozco Covarrubias dice: «Como las cosas todas representando en sí la virtud Divina que en ellas resplandece nos llevan a la consideración del Autor del universo, y en esto recrean el alma, así la pintura de las mismas cosas en la razón de semejanza, también nos lleva y recrea, de manera que algunas veces lo que es natural no da tanto contento, como lo que se ve con propiedad imitado»[98]. (Subrayado nuestro, JCR).

Los teóricos del tal «lectura» son bien conocidos; es una amplia gama que en España va desde Horozco Covarrubias y sus Emblemas morales a su hermano, Sebastián de Covarrubias, López Pinciano, Carvallo, Díaz Rengifo, incluso Gracián. Desde 1531, fecha en que aparecen los Emblemata, de Alciato (cuya difusión por España ha estudiado suficientemente Julián Gállego)[99], la glosa «teórica» sobre esta literatura se incrementa continuamente. Solo a fines del XVII, con el fin del auge organicista, el género decae. Finalmente: aunque dentro de la literatura emblemática las subdivisiones suelen ser señaladas minuciosamente por los preceptistas, dos formas destacan preferentemente: emblemas y empresas, dijimos (Horozco Covarrubias inventaría, además: Insignias, Divisas, Símbolos, Pegmas y Jeroglíficos). Maravall, en su clásica reconsideración sobre la literatura emblemática, dice al respecto sobre la clasificación de sus diferentes modelos: «A grandes rasgos, podemos subdividirlos en dos grupos: aquellos tipos de carácter meramente alusivo, y aún esto, por vía meramente convencional, como sucede con las divisas, y aquellos otros con valor significativo, aunque sea por conductos muy recónditos, como las empresas […] En conjunto, se puede llamar literatura emblemática a toda la variedad de tipos que hemos enunciado»[100]. Mientras que, en su anterior trabajo sobre la teoría del Estado en el XVII, se preocupaba Maravall sobre todo de especificar cada una de las subdivisiones de los preceptistas, comenzando por la relación entre «emblema» y «enigma». Decía así Maravall:

Se ve claramente lo que hay de enigma en el emblema, que se basa siempre en una relación de semejanza, pero con la diferencia de que en el último esta similitud es entre dos cosas reales, aunque de

distinto plano, y en aquel puede basarse en una mera y equívoca semejanza de palabras. Pero, además, mientras que el emblema va a entrañar una enseñanza, el enigma no es más que «una dificultosa pregunta» (Gracián). Este último es, como dice Sebastián de Covarrubias, «una oscura alegoría o cuestión y pregunta engañosa e intrincada inventada al albedrío de quien la propone». Insignias y símbolos no son más que señales para darse a conocer: las primeras, mediante un objeto físico; los segundos, por medio de la palabra […] Símbolo, aparte de que tiene una significación común que engloba todas estas formas de expresión, en el sentido específico que hemos dicho, se incluye también, en una dimensión determinada, en el concepto de emblema en cuanto es una representación figurada para llevar a conocimiento de otra cosa. El emblema no deja de ser una forma simbólica. Ya nos aproximamos mucho más a nuestro tema al referirnos a los jeroglíficos. «Es otro nombre –dice Orozco– de los más propios que los Emblemas y Empresas tienen, por haber sido imitación de aquellas antiguas letras que los egipcios llamaron así y quiere decir sagradas escrituras»[101].

Murillo Ferrol, por su parte, en su estudio sobre Saavedra Fajardo, señala en este sentido: «Respecto a la forma, la empresa parece apuntar a un mayor grado de abstracción en el simbolismo que en el emblema. En el dibujo, aquella se caracteriza por la ausencia de la figura humana total […] Además, por lo general, el breve mote de la empresa acentúa su carácter jeroglífico, frente a la mayor extensión declarativa del emblema. Basta comparar, para advertirlo, los Emblemas paradigmáticos de Andrés Alciato y, en España, los Emblemas morales de Horozco Covarrubias y los del mismo nombre de Sebastián de Covarrubias y Orozco, con las Empresas de Saavedra», utilizando a continuación un texto precioso de Horozco Covarrubias en el que se nos señala que la empresa ha de ser de «cosa que está por venir, porque de cosas pasadas es memoria y recuerdo solamente, y no tiene que ver con empresa»[102].

La presencia o no de la figura humana, la relación entre el dibujo («cuerpo») y el lema o mote («alma»), la proporcionalidad estricta o bien la «ornamentalidad» más amplia en tal relación, etc., he aquí

en definitiva la serie de cada uno de los subtipos de la literatura emblemática. Pero lo que nos importa en estricto es señalar la relación de esta «literatura» con la ideología organicista en unos aspectos muy determinados, aparte de esa infraestructura desde la que obviamente se segrega tal «literatura».

Y estos son aspectos muy determinados: básicamente lo que la mayoría de los preceptistas de la época (y la mayoría de los estudiosos de hoy) han coincidido en denominar como carácter «pedagógico» de la literatura emblemática, su empeño, continuamente subrayado, de servir de impacto sobre la voluntad. Esto es: puesto que la «voluntad» se mueve en las apariencias, hay que «empujarla» desde las apariencias. Esto es obvio desde la propia lógica interna del organicismo, por una parte; pues, en efecto, si el hombre está cegado ante las apariencias es por su propia condición de naturaleza caída, etc.; pero tal naturaleza puede ser enderezada: no basta con esperar la «Gracia»; hay que prepararle el camino «sensiblemente» porque la «gracia» también actúa a través de las apariencias. Hay que enseñar, en una palabra, a la voluntad a «aferrarse/desengañarse» de lo sensible, del brillo carnoso y enceguecedor de lo aparente. Todas las disputas tridentinas y de épocas posteriores en torno a lo que sea la naturaleza humana y sus servidumbres inciden, por supuesto, en esta problemática.

El «pedagogismo» de esta literatura emblemática (y/o de empresas) consiste, pues, en última instancia en el intento de enseñar a «leer» el fondo de las apariencias por semejanza con la lectura «alegórica» que ha de efectuarse sobre las empresas o los emblemas. Enseñar, diríamos, un hábito de lectura: por eso en las fiestas ciudadanas las calles se llenan de emblemas y por eso en este campo inciden no solo los preceptistas de la emblemática en estricto, sino toda esa amplia gama de teóricos que giran en torno a la «lectura alegórica», desde las iconologías de Ripa a los mitólogos como Baltasar Victoria y Cristóbal Pérez de Moya, etc. En cuanto que pretendidamente conformadora de la «voluntad», la Emblemática se inscribe, pues, en el terreno de la «acción», de las «obras», y en este sentido se relaciona con los aforismos y las máximas de la política, por un lado, y con las normas de prudencia del oráculo gracianesco, por otro. Pero siempre teniendo en cuenta que aquellos –los aforismos– son aun propiamente un «arte/técnica» para el terreno empírico,

aparencial. Mientras que lo que la literatura emblemática quiere, sin embargo, es enseñar a leer el «fondo» de tales apariencias. Por lo demás son lo mismo: códigos simétricos, necesariamente gemelos, que la matriz organicista segrega según esa lógica de la «semejanza/desemejanza» que en el feudalismo produjo los Ejemplos y los Espejos (cfr. entre los múltiples tipos existentes, la sintomática condensación de todos ellos, ya en la etapa renacentista, en el Mirror for Magistrates, de Th. Churchyard, el más medieval de los autores ingleses de la época)[103], lógica feudal que ahora, en el XVII, manteniendo ambos tipos, se desmenuza aún más en todas estas producciones de la emblemática, por un lado, de los aforismos por otro, de los retratos y los casos finalmente, etcétera.

En conclusión: a través de todo este peculiar panorama resulta fácilmente evidente que la lógica productiva del organicismo (tanto por lo que hace al feudalismo pleno como al XVII español) puede condensarse en última instancia en torno a esa noción de Semejanza, a la que ya habíamos definido como «centro/eje» de toda esta específica productividad ideológica[104].

Pues, en efecto, la Semejanza no solo presupone la idea clave del «siervo» (el hombre, la piedra, o el astro existiendo tan solo por participación en su «Señor») sino a la vez la idea de que todas las apariencias terrestres (todos los enunciados por tanto): a) son semejantes entre sí (id est: se interconexionan en razón de su semejanza con el Señor, en tanto que signaturas donde el «orden» se inscribe); y b) con lo cual cualquier «escritura» no solo deberá ante todo intentar reproducir ese orden sígnico divino (deberá en suma «decir» que las cosas son signaturas, que tienen un doble sentido, que están habitadas por lo espiritual divino: cfr. los emblemas), sino que además no podrá autojustificarse –autoconcebirse– más que en tanto que escritura existente por su «semejanza» a su vez respecto a la Escritura divina (bien sea esta la Biblia o bien sea sin más el orden establecido sobre las cosas)[105]. [De ahí la importancia de la división entre Imagen (elástica) y Espíritu de la letra (la semejanza con la verdad divina, lo que lo aclara todo).][an]

---

[a] Anotación en margen superior de folio (1992, 192), tras tachar

«Primera temática», añadiendo: «Primer núcleo ideológico». Mantenemos la primera expresión al no seguir, esta misma sustitución, en los siguientes apartados, ni en los «índices» establecidos.

[1] [Véase Baltasar Gracián, El político [Don Fernando el Católico], Madrid, Anaya, 1961 (ed.: E. Correa Calderón / Introducción: Enrique Tierno Galván), p. 44: «él fue el que supo juntar la tierra con el Cielo»; Baltasar Gracián, El Político Don Fernando el Católico, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico»/CSIC, 2000 (ed. facsímil, 1640 / «Prólogo» de Aurora Egido, pp. vii-lxviii), y Baltasar Gracián, Obras Completas (2001), cit., pp. 45-98, cita en p. 74].

[2] [Véase José Antonio Maravall, La oposición política bajo los Austrias, Barcelona, Ariel, 1974; José A. Fdez.-Santamaría, Razón de Estado y política en el pensamiento español del barroco (1595-1640), Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1986; Michel Senellart, Machiavelisme et raison d'État, París, PUF, 1989; Yves Charles Zarka, Raison et déraison d'État. Théoriciens et théories de la raison d'État aux XVIe et XVIIe siècles, París, PUF, 1994; Modesto Santos López, «Rivadeneira: la razón de Estado al servicio de la Contrarreforma», Pensamiento, 53/206 (1997), pp. 243-262; Elena Cantarino, «El concepto de razón de Estado en los tratadistas de los siglos XVI y XVII (Botero, Rivadeneira y Settala)», Res Publica, 2 (1998), pp. 7-24; Michael Stolleis, Stato e ragion di stato nella prima età moderna, Bolonia, Il Mulino, 1998; Gérald Sfez, Les doctrines de la raison d'État, París, A. Colin, 2000; Elena Cantarino, «Gracián y la política: modelo y teoría de la Razón de Estado», Conceptos. Revista de Investigación Graciana, 3 (2006), pp. 101-115; Juan M. Forte y Pablo López Álvarez (eds.), Maquiavelo y España. Maquiavelismo y antimaquiavelismo en la cultura española de los siglos XVI y XVII, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008; Francisco José Aranda Pérez y José Damiao Rodrigues, De Re Publica Hispaniae. Una vindicación de la cultura política en los reinos ibéricos en la primera modernidad, Madrid, Sílex, 2008; Elena Cantarino, «Baltasar Gracián y la razón de Estado. El político don Fernando el Católico: del modelo a la teoría y de la teoría al modelo», eHumanista. Journal of Iberian Studies, 31 (2015), pp. 342-356, y Claudio Clemente S.J., El

maquiavelismo degollado, por la cristiana sabiduría de España y de Austria (1637), Zacatecas, Texere, 2015 (ed.: Luis F. Jiménez y A. Núñez Martínez)].

[3] [Cfr. Luis Sánchez Agesta, El pensamiento político del despotismo ilustrado, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1953 (reimp.: Sevilla, Universidad de Sevilla, 1979), y El concepto de Estado en el pensamiento español del siglo XVI, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1959].

[4] [Véase los estudios de Enrique Tierno Galván –sobre Thomas Hobbes, Baruch Spinoza, Jerónimo de Merola, Baltasar Gracián, Montesquieu y Jean-Jacques Rousseau–, en Enrique Tierno Galván y Raúl Morodo, Estudios de pensamiento político, Madrid, Tucar, 1976, pp. 9-134; y también Enrique Tierno Galván, «Notas sobre el barroco» (1954), en Desde el espectáculo a la trivialización, Madrid, Taurus, 1961, pp. 163-190].

[5] [Véase Blaise Pascal, Les Provinciales ou Les Lettres écrites par Louis de Montalte à un provincial de ses amis et aux RR.PP. Jésuites sur le sujet de la morale et de la politique de ces Pères (1656), París, Gallimard, 1987 (ed.: Michel Le Guern). Ed. cast.: «Cartas Provinciales», en Blaise Pascal, Obras. Pensamientos. Provinciales. Escritos científicos. Opúsculos y Cartas, Madrid, Alfaguara, 1981 (ed.: Carlos R. de Dampierre), y en Las Provinciales. Opúsculos. Cartas. Pensamientos. Obras matemáticas. Obras físicas, Madrid, Gredos, 2012, pp. 1-241 (Introd.: Alicia Villar)].

[6] Montesquieu intentará finalmente, por su parte, lograr una nueva concepción del honor, imbuyéndolo precisamente en la virtud civil: una última contradicción insoportable, solo que desde una perspectiva relativamente «nueva»: aunque al servicio del Antiguo Régimen [Anotación en margen derecho de folio (1992, 194), a esta nota: «Ojo. Rehacer».]

[7] [Cfr. Antonio Gramsci, Note sul machiavelli, sulla política e sullo stato moderno, Turín, Einaudi, 1949 (ed. cast.: Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado moderno, Buenos Aires, Lautaro, 1962; reimp.: Buenos Aires, Nueva Visión, 1972 / ed.: José Aricó)].

[8] [Luis de Góngora, «100. Carta a Cristóbal de Heredia, 23 de agosto de 1622», en Obras Completas, cit., pp. 1037-1038 (ed.: Juan e Isabel Millé y Giménez); y «99. Al licenciado Cristóbal de Heredia (Madrid, 23 de agosto de 1622)», en Epistolario completo, cit., pp. 170-171 (ed.: Antonio Carreira / Concordancias: Antonio Lara)].

[9] [Luis de Góngora, «395. ¡Mal haya el que en señores idolatra» [1609], en Obras completas, cit., pp. 581-584; «202. ¡Mal haya el que en señores idolatra», en Obras completas. I.…, cit., pp. 274-278, y Luis de Góngora, «I. ¡Mal haya el que en señores idolatra», en Canciones y otros poemas en arte mayor, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 261-276 (ed.: José María Micó)].

[b] Anotación en reverso de folio (1992, 194): «Sobrino, etc., pero todo esto hay que resumirlo muchísimo».

[c] Anotación en reverso de folio (1992, 195): «Acumulación primitiva – producción / distribución / consumo (lectura) – Poder ejecutivo / deseos íntimos».

[10] Aquí empezarían a establecerse las tres casas o las tres razones de la «habitabilidad» del yo: de Descartes a Kant, por un lado, y de Locke por otro (Hume siempre escapándose como un zorro), la tercera casa sería Hegel, bastante inhabitable para el sujeto. Pero además la dualidad de las habitaciones: la Razón dejando al Sujeto en los sótanos, o el Sujeto subiéndose al ático.

[11] [Véase George Steiner, La muerte de la tragedia, Caracas, Monte Ávila, 1970 (Nueva ed.: Madrid, Siruela, 2011, pp. 25-26)].

[12] [Véase Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 233-236 (2017, pp. 214-216), y también: Juan Carlos Rodríguez, «Ausiàs March o la anomalía salvaje», en Lourdes Sánchez Rodrigo y Enrique J. Nogueras Valdivieso (eds.), Ausiàs March y las literaturas de su época, Granada, Universidad de Granada, 2000, pp. 133-150; reimp. en De qué hablamos cuando hablamos de literatura, cit., pp. 401-421].

[13] Frente a la «pobreza» de la palabra urbana franciscana, parece claro que el «exceso de palabra» (predicadora) de la otra orden

urbana por excelencia, los dominicos, supone precisamente el intento más claro de anegar en sacralización esa misma palabra urbana. Por eso los dominicos (los «Domini canes») están siempre a punto de deslizar la palabra hacia el cuerpo (hacia la signatura o la hoguera) mientras los franciscanos están siempre a punto de deslizar el cuerpo hacia la palabra: en Santa Teresa o San Juan, por ejemplo. La cuestión es, por supuesto, muchísimo más compleja, pero no en su base.

[14] Lo que lleva a una obsesión ciega, extremosa, por lo estatal y sus aparatos –la Corte, la Capital, etc., incluidos– olvidándose consiguientemente las fuerzas sociales que actúan realmente bajo ese Estado: y ello por lo que hace tanto a los ideólogos del XVII –o a los ideólogos del fascismo hegeliano del XX– como por lo que hace a veces a los propios historiadores de ambas situaciones políticas.

[d] Anotación en margen inferior de folio (1992, 201): «NOTA 1. Sobre "estamentalismo"».

[e] Anotación en margen inferior de folio (1992, 201): «NOTA 2. Intriga: ¡como en el teatro!».

[f] Anotación en margen derecho de folio (1992, 201): «teatro = intriga o enredo (aparece también en las novelle de Cervantes y cortesanas y Fielding, etc.)».

[g] Anotación en margen derecho de folio (1992, 202): «Rehacer».

[h] Anotación en margen inferior de folio (1992, 202): «NOTA. Lógico, para la sacralización culpable somos todos de antemano. Pero ahora se añade el matiz del ansia de poder: el león como zorro».

[15] [Cfr. Jaime Vicens Vives, «Estructura administrativa estatal en los siglos XVI y XVII», en Coyuntura económica y reformismo burgués, Barcelona, Ariel, 1971, pp. 99-141, cita en p. 105: «A lo largo del período que examinamos, tal tendencia se ve reforzada por el impacto del humanismo, que en política es francamente cesarista, y la crisis religiosa y social del siglo XVI, en cuyo desarrollo la sociedad se ve empujada a depositar en la persona del monarca un papel de supremo árbitro y ordenador». Y véase Juan

Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 358-359 (2017, pp. 332-333)].

[i] Anotación en margen inferior de folio (1992, 203): «NOTA. Tomás Moro contra Enrique VIII» [Cfr. Fernando de Herrera, Tomás Moro (1592), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001 (ed.: Francisco López Estrada)].

[16] [Cfr. Enrique Tierno Galván, «En torno al tacitismo en las doctrinas políticas del siglo de oro español», en Escritos (1950-1960), Madrid, Tecnos, 1971, pp. 13-93; y también véase José Antonio Maravall, «La corriente doctrinal del tacitismo político en España», Cuadernos Hispanoamericanos, 238-240 (octubre-diciembre 1969), pp. 645-667 (reimp. en: José Antonio Maravall, Estudios de historia del pensamiento español. Serie Tercera. El siglo del Barroco, Madrid, Cultura Hispánica, 1984, pp. 73-98, 2.a ed. ampliada)].

[17] Cfr. como síntoma básico, el texto publicado en Madrid, Taurus, 1966, bajo el título de Antología de Escritores políticos del Siglo de Oro; textos recogidos por Pedro de Vega (Introducción: Enrique Tierno Galván). [Y, además, véase Francisco J. Peña Echevarría y otros (eds.), La razón de Estado en España. Siglos XVI-XVII (Antología de textos), Madrid, Tecnos, 1998; Manuel Ariza Canales, Retratos del Príncipe Cristiano: de Erasmo a Quevedo, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1995, y J. A. Fernández-Santamaría, La formación de la sociedad y el origen del Estado. Ensayos sobre el pensamiento político español del siglo de oro, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1997].

[18] [Diego Saavedra Fajardo, «Empresa LXXIII», en Empresas políticas. Idea de un príncipe político-cristiano, Madrid, Editora Nacional, 1976, vol. 2, pp. 707-718, cita en pp. 707-708 (ed.: Quintín Aldea), y véase también Empresas políticas, Madrid, Cátedra, 1999 (ed.: Sagrario López)].

[j] El texto entre corchetes corresponde a anotación en interior de folio (1992, 205).

[19] Que obviamente, como se sabe, también tiene sus términos en

Maquiavelo. Dos soluciones básicas siempre para este: la fuerza (solución mala, aunque a veces necesaria) y la coacción o convicción persuasiva (la mejor solución: lo que explicaría, por ejemplo, el tremendo poder del Papado, sin apenas fuerza real por su parte). [Anotación en margen derecho de folio (1992, 206), a esta Nota: «Ojo: resaltarlo rehaciéndolo»].

[k] Anotación en margen derecho de folio (1992, 207): «y del último Lope??».

[20] [Francisco Bances Candamo, Theatro de los teatros de los passados y presentes siglos, Londres, Tamesis, 1970 (ed.: Duncan W. Moir)].

[21] [Véase Lope de Vega, La estrella de Sevilla, Zaragoza, Ebro, 1971 (ed.: Alfredo Rodríguez); La estrella de Sevilla, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998 (ed.: Joan Oleza), y Andrés de Claramonte, La Estrella de Sevilla, Madrid, Cátedra, 1991 (ed.: Alfredo Rodríguez López-Vázquez). Cfr. además: Alfredo R. López-Vázquez, «La estrella de Sevilla y Claramonte», Criticón, 21 (1983), pp. 5-31, y Joan Oleza, «La traza y los textos: A propósito del autor de La estrella de Sevilla», en VV.AA., Actas del V Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro, Münster, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 42-68].

[22] [Véase Gérard Genette, «Vraisemblance et motivation», Communications, 11 (1968), pp. 5-21; reimp. en Figures II, París, Seuil, 1969, pp. 71-99, cita en p. 73].

[l] Anotación a final de folio (1992, 208): «Nota = 1.o) Hobbes = entrega de soberanía / 2.o) Tasso = verosímil [¿musulmán?] y cristiano».

[23] [Calderón de la Barca, Dramas de honor. II. El médico de su honra y El pintor de su deshonra, Madrid, Espasa-Calpe, 1956 (ed.: Ángel Valbuena Briones), pp. 119-231; Pedro Calderón de la Barca, El médico de su honra, Madrid, Castalia, 1989 (ed.: D. W. Cruickshank), y Pedro Calderón de la Barca, El pintor de su deshonra, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 2011 (ed.: A. K. G. Paterson)].

[24] [Calderón de la Barca, Dramas de honor. II…, cit., pp. 214-215 (Tercera jornada, vv. 481-496 y 501-506). Cursivas de JCR].

[25] [Véase Calderón de la Barca, Dramas de honor. I. A secreto agravio, secreta venganza, Madrid, Espasa-Calpe, 1956 (ed.: Ángel Valbuena Briones), y A secreto agravio, secreta venganza, Madrid, Cátedra, 2011 (ed.: Erik Coenen)].

[m]a Anotación en margen inferior de folio (1992, 210): «NOTA. El castigo sin venganza».

[26] [Calderón de la Barca, A secreto agravio, secreta venganza, cit., p. 122 (Primera jornada, vv. 369-373). Subrayados de JCR].

[27] [Ibidem, p. 122 (vv. 374-377)].

[28] [Ibidem, p. 119 (vv. 290-293)].

[29] [Ibidem, p. 117 (vv. 212-214)].

[30] [Ibidem, p. 184 (Tercera jornada, vv. 2039-204)].

[n] Anotación en interior de folio (1992, 211): «(Sarcasmo de Cernuda)».

[31] [Ibidem, p. 186 (vv. 2107-2110)].

[ñ] Anotación en margen superior de folio (1992, 212): «Nota. Ojo: El espejo, la mano, la daga». [Referencia a la publicación de Juan Carlos Rodríguez, «El espejo, la mano y la daga (La ideología literaria organicista de la sangre en Lope y Calderón)», en VV.AA., Antiqva et Nova Romania. Estudios lingüísticos y filológicos en honor de José Mondejar en su sexagesimoquinto aniversario, Granada, Universidad de Granada, 1993, vol. II, pp. 271-299. Ahora incluido en la «Cuarta Parte» de este libro].

[32] [Miguel de Cervantes, «La fuerza de la sangre», en Novelas Ejemplares, Madrid, Cátedra, vol. II, pp. 75-95, citas en pp. 79 y 84 (ed.: Harry Sieber)].

[33] [Véase Tirso de Molina, La villana de Vallecas, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos/Universidad de Navarra, 2001, p.

101 (Acto primero, vv. 165-170). Ed. crítica: Sofía Eiroa. Cursivas de JCR].

[34] [Cfr. Américo Castro, desde «Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII», Revista de Filología Española, III/1 (enero-marzo 1916), pp. 1-50, hasta De la edad conflictiva. Crisis de la cultura española en el siglo XVII, Madrid, Taurus, 1972].

[o] Anotación en margen derecho de folio (1992, 213), referida a este párrafo: «Rehacer: Américo Castro a tomar viento, también Maravall». [Sobre Américo Castro y José Antonio Maravall, véase Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 54-55, 62-63, 98-99, 146-147, 256 y 262-263 (2017, pp. 49, 56-57, 87-88, 133-134, 235 y 240-241), La literatura del pobre, cit., 2.a ed., pp. 66, 117-118, 125, 131, 242-243 y 363-364, n. 17, y El escritor que compró su propio libro. Para leer El Quijote, cit., p. 83 (2013, p. 85). Y, desde otras perspectivas, veanse los «debates»: Eugenio Asensio, La España imaginada de Américo Castro, Barcelona, El Albir, 1976 (2.a ed. corregida y aumentada, Barcelona, Crítica, 1992), que recoge artículos publicados entre 1966 y 1972; Américo Castro, «Sobre el no querer entender nuestra historia», Ínsula, 247 (junio 1967), 1 y 12-13; Eugenio Asensio, «Breve réplica a don Américo Castro», Ínsula, 251 (octubre 1967), p. 5; A. A. Sicroff, «Américo Castro and His Critics: Eugenio Asensio», Hispanic Review, 40/1 (invierno 1972), pp. 1-30 (trad.: «Américo Castro y sus críticos: Eugenio Asensio», Papeles de Son Armadans, LXVII/299 (octubre 1972), pp. 5-50); Américo Castro, «El pasado fue como fue: no es manufacturable», en Américo Castro, De la edad conflictiva. Crisis de la cultura española en el siglo XVII, cit., pp. xiii-lxiv; A. A. Sicroff, «En torno a las ideas de Américo Castro», en Maxime Chevalier, François Lopez, Joseph Perez y Noël Salomon (dirs.), Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Bordeaux, 2 al 8 de septiembre de 1974), Burdeos, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos/Université de Bordeaux, 1977, pp. 105-119; Eugenio Asensio, «Releyendo a Américo Castro al cabo de quince años», en Eufemio Lorenzo Sanz (coord.), Proyección histórica de España en sus tres culturas, Castilla y León, América y el Mediterráneo (Actas del Congreso

celebrado en Medina del Campo, 1991), Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, vol. II, pp. 237-252, y José Luis Gómez Martínez, Américo Castro y el origen de los españoles. Historia de una polémica, Madrid, Gredos, 1975. Cfr. Javier Varela, La novela de España. Los intelectuales y el problema español, Madrid, Taurus, 1999, y Juan Goytisolo, «Américo Castro y las "novelas de España"», Inti. Revista de literatura hispánica, 54 (otoño 2001), pp. 3-13. Y, con otra «orientación» muy distinta, véase Simona Munari (ed.), Epistolario Américo Castro y Marcel Bataillon (1923-1972), Madrid, Biblioteca Nueva/Fund. Xabier Zubiri, 2012, pp. 332-391].

[35] [Cfr. Noël Salomon, Recherches sur le thème paysan dans la «Comedia» au temps de Lope de Vega, Burdeos, Université de Bordeaux/Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines, 1965 (ed. cast.: «Cuarta parte. El villano digno», en Lo villano en el teatro del Siglo de Oro, Madrid, Castalia, 1985, pp. 623-764), y José Antonio Maravall, «El teatro barroco desde la historia social», en Teatro y literatura en la sociedad barroca, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972 (2.a ed. corregida y aumentada: Barcelona, Crítica, 1990, pp. 13-91. Ed.: Francisco Abad)].

[36] [Lope de Vega, Peribáñez y el comendador de Ocaña, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 134-135 (Acto Segundo, vv. 701-704) (ed.: Juan M.a Marín)].

[p] Anotación en margen superior de folio (1992, 214): «Vivo: esto es, yo soy – estoy – vivo, tengo sentido en tanto que defiendo y amparo a mi señor; pero si mi señor me quita la honra, es como si Dios me quitara el alma. Por eso, si él me quita la vida yo también se la quito.».

[37] [Véase Lope de Vega, El villano en su rincón, Madrid, Cátedra, 1987 (ed.: Juan M.a Marín); y Luis Vélez de Guevara, La luna de la sierra, Zaragoza, Ebro, 1969 (ed.: Luisa Revuelta)].

[q] Anotación en margen inferior de folio (1992, 214): «NOTA. Tradición pastoril (A. Blecua, clero, ignorante / conservador)».

[38] [Lope de Vega, El villano en su rincón, cit., p. 109 (Acto I, vv. 517-518)].

[39] [Cfr. José Antonio Maravall, «La función del honor en la sociedad tradicional», Ideologies & Literature, II/7 (mayo-junio 1978), pp. 9-27, y José Antonio Maravall, «Función del honor y régimen de estratificación en la sociedad tradicional», en Poder, honor y élites en el siglo XVII, Madrid, Siglo XXI, 1979, pp. 11-145].

[r] Anotación en margen derecho de folio (1992, 215): «Ojo: explicar: lo sueña, pero lo es».

[40] [Lope de Vega, Fuenteovejuna, Barcelona, Crítica, 1993, p. 91 (Acto I, v. 989). Ed.: Donald McGrady].

[s] Anotación en margen inferior de folio (1992, 216): «NOTA. Se ha señalado con agudeza cómo, tras el pleno triunfo burgués del XVIII-XIX, no es ya el sexo privado el que se considera como impuro realmente (aunque también, por supuesto), sino que se considera algo malo, impuro (lo más "puro" para la burguesía capitalista: el dinero que está por encima del bien y del mal) cuando el dinero no se dedica a su propia "pureza" (los negocios o la familia), sino que se prostituye al pagar al sexo público, a las prostitutas/os, etc. Es un eje de la moral kantiana».

[41] [Cfr. el ya citado texto de Juan Carlos Rodríguez, «La mirada distante: el nacimiento del teatro moderno», Edad de Oro, XVI (1997), pp. 277-295; reimp. con el título «El nacimiento del teatro moderno», en De qué hablamos cuando hablamos de literatura, cit., pp. 571-596, y también infra la «Cuarta parte» de este libro: «El teatro: de Lope a las alegorías cortesanas (De la nobilización del desorden a la sacralización del orden)», pp. 445 ss.].

[42] [Baltasar Gracián, «Discurso LV. De la agudeza compuesta, fingida en común», en Agudeza y arte de ingenio, Madrid, Castalia, 1969, vol. 2, pp. 191-199, citas en p. 192, y Baltasar Gracián, Obras Completas, cit., p. 736].

[43] [Para «furor» véase Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 94-95 (2017, pp. 83-85)].

[t] El texto entre corchetes corresponde a anotación en margen

superior de folio (1992, 221).

[44] [Véase Baltasar Gracián, El discreto, en El Héroe. El Político. El Discreto. Oráculo manual y arte de prudencia, Barcelona, Plaza & Janés, 1986, pp. 229-350 (ed.: Arturo del Hoyo); y Obras Completas (2001), cit., pp. 99-198].

[u] Anotación en margen inferior de folio (1992, 221): «NOTA. De ahí el éxito de Gracián entre los políticos burgueses: sus traducciones son incontables. Disimular y "engañar a los que quieren engañarte" es la clave de cualquier macro- o micro-física del poder capitalista. Gracián lo intuyó perfectamente. Y sin embargo fue un "inseguro": ya lo veremos» [Para esto véase el «inédito» de Juan Carlos Rodríguez: «La ingenuidad y el blanco en la vida y la obra: Gracián»].

[v] Anotación en margen inferior de folio (1992, 221): «NOTA. Carta a Malcolm [K. Read]».

[45] [Baltasar Gracián, «130. Hacer y hacer parecer», en Oráculo manual y arte de prudencia, cit., p. 411; y Obras Completas (2001), cit., p. 247].

[w] Anotación en margen inferior de folio (1992, 222): «NOTA. Sería fácil la analogía con los media de hoy: quien no sale en televisión o en la prensa, quien no se ve no existe».

[46] [Baltasar Gracián, El Criticón, Madrid, Espasa-Calpe, 1971, vol. I, pp. 73-93, cita en p. 92 («Crisi Sexta. Estado del Siglo»), ed.: Evaristo Correa Calderón; y Obras Completas (2001), cit., p. 882].

[47] [Ibidem, vol. II, pp. 43-65, cita en p. 65 («Crisi Segunda. Los prodigios de Salastano»); y Obras Completas (2001), cit., p. 1060].

[48] [Baltasar Gracián, «78. Arte en el intentar», en Oráculo manual y arte de prudencia, cit., p. 411; y Obras Completas (2001), cit., p. 230].

[49] [Baltasar Gracián, El Criticón, cit., vol. I, pp. 42-57, cita en p. 44 («Crisi Cuarta. El despeñadero de la vida»); y Obras Completas (2001), cit., pp. 838-839].

[50] [Ibidem, vol. I, pp. 73-93, cita en p. 77 («Crisi Sexta. Estado del Siglo»); y Obras Completas (2001), cit., p. 869].

[51] [Baltasar Gracián, «17. Variar de tenor en el obrar», en Oráculo manual y arte de prudencia, cit., p. 366; y Obras Completas (2001), cit., p. 210].

[52] [Ibidem, «26. Hallarle su torcedor a cada uno», en Oráculo manual y arte de prudencia, cit., pp. 369-370; y Obras Completas (2001), cit., pp. 212-213].

[x] Anotación en margen superior de folio (1992, 223): «A esto se le ha llamado puro magicismo jesuítico: es en efecto la hora de hacer política de los Borgia, el zorro y el león. Y por supuesto también es Hobbes y la guerra o la esgrima».

[53] [Baltasar Gracián, «13. Obrar de intención, ya segunda y ya primera» y «17. Variar te tenor en el obrar», en Oráculo manual y arte de prudencia, cit., pp. 363-364 y 366; y Obras Completas (2001), cit., pp. 208-209 y 210].

[54] [Mateo Alemán, Guzmán de Alfarache, cit., vol. 2, pp. 71-72, (Segunda Parte, Libro Primero, Capítulo 3). Ed.: José María Micó. Y cfr. Juan Carlos Rodríguez, «V. El Guzmán de Alfarache, un "Remedio de pobres"», en La literatura del pobre, cit., 2.a ed., pp. 207-250].

[55] [Ibidem, p. 72].

[56] [Ibidem, vol. 1, p. 296 (Primera Parte, Libro Segundo, Capítulo 4)].

[57] Cfr. Jean Rousset, Circe y el Pavo Real. La literatura francesa del Barroco, Barcelona, Seix-Barral, 1972, p. 317 [nueva ed.: Barcelona, Acantilado, 2009]. Un texto magnífico, solo que ignora la imagen de la política y la imagen del pecado. Y el Barroco no es más que la mezcla de la política y el pecado (al menos en el caso español).

[58] [Baltasar Gracián, «XIII. Hombre de ostentación», en El Discreto, cit., pp. 291-297, cita en pp. 294 y 296, y Obras

Completas (2001), cit., pp. 152-154].

[y] Anotación en margen inferior de folio (1992, 226): «NOTA. Posmodernos!!: dicen lo mismo. Pero, además: Gracián el pos-Maquiavelo sacralizador. Ingenuo solo porque ignora el Mercado en sus "remedios" no de pobres sino de príncipes y cortesanos: ¡para triunfar en lo público sin abandonar la religión!».

[59] Es preciosa la anotación que hizo Emilio Orozco sobre las disposiciones mortuorias, tan radicalmente distintas, de Lope y Calderón: su diversa concepción del espectáculo, cfr. Lope y Góngora frente a frente, Madrid, Gredos, 1973. Las apariencias, la opinión, las semejanzas, el aparecer, la vida como preparación de la muerte: he ahí la mejor imagen posible de las contradicciones de la literatura del XVII. Una imagen, como resumen final, en la petición hecha por Calderón, unos días antes de morir, en su Testamento (en Madrid, 20 de mayo de 1681): «…que luego que mi alma separada de mi cuerpo, le desampare dejándole en la tierra bien como restituida prenda suya, sea interiormente vestido del hábito de mi seráfico padre San Francisco, ceñido con su cuerda, y con la correa de mi también padre San Agustín, y habiéndole puesto al pecho el escapulario de Nuestra Señora del Carmen, y sobre ambos sayales, sacerdotales vestiduras, (…) y suplico así al señor capellán mayor y capellanes como a los señores albaceas (…), dispongan mi entierro llevándome descubierto por si mereciese satisfacer en parte las públicas vanidades de mi mal gastada vida con públicos desengaños de mi muerte…». [Y también véase José María Díez Borque, «Lope/Calderón, en las "ansias de la muerte"», Bulletin of the Comediantes, 37/1 (verano 1985), pp. 5-40; Catarina Valdés Pozueco, «Las últimas voluntades de Calderón de la Barca: un modelo de testamento en la Edad Moderna», Anuario Jurídico y Económico Escurialense, XLIII (2010), pp. 457-482, y Paloma Cuenca Muñoz, «Estudio diplomático de los testamentos de Lope de Vega», Bulletin Hispanique, 123/1 (2021), pp. 335-350].

[z] Anotación en margen inferior de folio (1992, 228): «NOTA. Pero también el soneto de Cervantes al túmulo de Felipe II: sarcasmo puro».

[60] [Luis de Góngora, «121. ¿Qué lleva el señor Esgueva?» [1603], en Obras completas, cit., pp. 327-329; «149. ¿Qué lleva el señor

Esgueva?», en Obras completas. I…, cit., pp. 221-222, y «XXXIII. A-¿Qué lleva el señor Esgueva?», en Letrillas, cit., pp. 139-142].

[61] [Christopher Hill, «Corte y país», en El siglo de la revolución, cit., págs. 82-87. Sobre Hill cfr. Juan Carlos Rodríguez, «La evolución posterior del animismo: El caso inglés», en Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 372-391 (2017, pp. 347-364)].

[aa] Anotación en margen inferior de folio (1992, 229): «NOTA. Al tener que decir "el Estado soy yo" mostraba que ya no lo era».

[62] Cfr. Jonathan Brown y John H. Elliott, Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV, Madrid, Alianza Editorial, 1984, y Jonathan Brown, Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

[63] [Cfr. Emilio Orozco Díaz, «La teatralidad en la vida», en El teatro y la teatralidad del Barroco (Ensayo de introducción al tema), Barcelona, Planeta, 1969, pp. 87-117; Emilio Orozco Díaz, «Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte», en Introducción al Barroco, cit., pp. 209-258; Norman D. Shergold y John E. Varey, Representaciones Palaciegas: 1603-1699: Estudio y documentos, Londres, Tamesis, 1982; Aurora Egido, «La puesta en escena de La fiera, el rayo y la piedra de Calderón, según la edición de 1664», en A. Egido (coord.), La escenografía del teatro barroco, Salamanca, UIMP/Universidad de Salamanca, 1989, pp. 161-184; Pablo Jauralde Pou, «El teatro en los palacios», Teatro. Revista de estudios teatrales, 1 (1992), pp. 33-56; José M.a Díez Borque, «Palacio del Buen Retiro. Teatro, fiesta y otros espectáculos para el rey», en Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal (coords.), La década de oro en la comedia española, 1630-1640, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 167-189; José M.a Díez Borque (dir.), Teatro cortesano en la España de los Austrias, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998, y Elsa Graciela Fiadino, «Calderón y el Palacio del Buen Retiro. Espacios, representaciones y dramaturgia en la renovación teatral», Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, 12/15 (2003), pp. 261-276. Y además véase Calderón de la Barca, La fiera, el rayo y la piedra, Madrid, Cátedra, 1989 (ed.: Aurora Egido)].

[64] [Véase Raymond Picard, Introducción a la literatura clásica francesa. 1600-1800, Madrid, Guadarrama, 1970; De Racine au Panthéon. Essais sur la littérature et l'art à l'âge classique, París, Gallimard, 1977. Y cfr. Paul Bénichou, Morales du grand siècle, París, Gallimard, 1948 (ed. cast.: Imágenes del hombre en el clasicismo francés, México, FCE, 1984)].

[65] [Miguel de Cervantes, «26. Al túmulo del rey que se hizo en Sevilla. ¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza» (1598), en Viage del Parnaso. Poesías varias, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 270 (ed.: Elías L. Rivers), y «27. Al túmulo del rey en Sevilla. ¡Voto a Dios, que me espanta esta grandeza», en Viaje del Parnaso y poesías sueltas, Madrid, RAE, 2016, pp. 220-221 (ed.: José Montero Reguera y Fernando Romo Feito). Y cfr. José Solís de los Santos, «Una edición crítica del soneto Voto a Dios de Cervantes», Philologia Hispalensis, 18/2 (2004), pp. 237-261].

[66] [Luis de Góngora, «320. Máquina funeral, que desta vida» [1612], en Obras completas, cit., pp. 327-329; «238. Máquina funeral, que desta vida», en Obras completas. I…, cit., p. 322; «138. Máquina funeral, que desta vida», en Sonetos completos, cit., p. 217, y «124. En la misma ocasión. Máquina funeral que desta vida», en Sonetos, cit., pp. 1056-1061 (ed.: Juan Matas Caballero). Y cfr. Juana Toledano Molina, «Tres sonetos de Góngora en su contexto: a propósito de las exequias cordobesas en honor de la Reina Margarita, 1612», Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, 149 (2005), pp. 181-190; y Jacoba Llamas Martínez, «Estilo en los sonetos funerales de Quevedo, Góngora y Lope», La Perinola, 18 (2014), pp. 289-320].

[67] [Véase Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 117-119 (2017, pp. 103-105). Y cfr. Juan Hernández Franco, Cultura y limpieza de sangre en la España moderna. Puritate sanguinis, Murcia, Universidad de Murcia, 1997, y David García Hernán y Miguel F. Gómez Vozmediano (eds.), La cultura de la sangre en el Siglo de Oro. Entre literatura e historia, Madrid, Sílex, 2016].

[68] [Juan Carlos Rodríguez hace aquí referencia a lo analizado, respecto al «honor», en la «Segunda temática de la socialización

literaria»; supra, «Tercera temática de la socialización literaria: la moral del acecho. Los temas de las apariencias y del aparecer. La vida y la muerte como espectáculos ante la opinión»].

[ab] Anotación en margen inferior de folio (1992, 234): «NOTA. Y los hace "conformarse" con su vida».

[69] Solo que de nuevo con una advertencia básica: la arrogancia de Lutero no arranca del luteranismo (digámoslo así) sino de la ideología previa del sujeto libre: ¿por qué el sujeto libre tendría que contar con el Cuerpo de la Iglesia o del Intermediario para interpretar la Lectura o la Escritura de Dios?

[70] [Christopher Hill, «El protestantismo y el desarrollo del capitalismo», en VV.AA., Estudios sobre el nacimiento y desarrollo del capitalismo, Madrid, Ayuso, 1972, pp. 59-72, cita en p. 62].

[71] El salto más allá del cuerpo es lo que en el fondo llamamos mística: de San Juan a los «iluminados». El salto a través (y contando con) el cuerpo es la ascética de Fray Luis. Santa Teresa supondría una posición intermedia entre ambos casos.

[ac] Anotación en margen inferior de folio (1992, 239): «Aforismos medievales: D. Juan Manuel, etc., sino que allí todo estaba en orden».

[72] [Baltasar Gracián, El político, cit., p. 43, y Obras Completas (2001), cit., p. 73].

[73] [Francisco de Quevedo, «El mundo por de dentro», en Sueños y Discursos de verdades encubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo, Madrid, Castalia, 1972, pp. 161-184 (ed.: Felipe C.R. Maldonado), y en Sueños y discursos, Madrid, Castalia, 1993, pp. 269-308, cita en p. 290 (ed.: James O. Crosby). Cfr. además Los sueños, Madrid, Cátedra, 1991 (ed.: Ignacio Arellano)].

[74] [Francisco de Quevedo, La cuna y la sepultura para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas, en Obras completas. Tomo I. Obras en prosa, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 1190-1226 (ed.: Felicidad Buendía); Obras completas en prosa. IV.

Tratados morales, Madrid, Castalia, 2010, pp. 183-286 (eds.: Claudia D'Ambruoso, Sandra Valiñas y María Vallejo), y La cuna y la sepultura. Doctrina moral, Madrid, Cátedra, 2008, cita en pp. 115-116 (ed.: Celsa Carmen García Valdés). (Subrayado de JCR)].

[75] [Ibidem, pp. 115-116].

[76] [Cfr. Juan Carlos Rodríguez, La norma literaria, Granada, Diputación Provincial, 1984, pp. 7-123 (3.a ed., Madrid, Debate, 2001, pp. 9-127), y Para una teoría de la literatura (40 años de Historia), cit.].

[77] [Véase Paul Ricoeur, Les conflit des interprétations. Essais d'Herméneutique, París, Seuil, 1969 (ed. cast.: El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica, Buenos Aires, FCE, 2003); Paul Ricoeur, La métaphore vive, París, Seuil, 1975 (ed. cast.: La metáfora viva, Madrid, Cristiandad, 1980), y Marie-Dominique Chenu, Introduction à l'étude de Saint Thomas d'Aquin, París, Vrin, 1954 (ed. cast.: Santo Tomás de Aquino y la teología, Madrid, Aguilar, 1962), y La théologie comme science au XIIIe siècle, París, Vrin, 1957].

[78] [Véase Lucien Febvre, Erasmo, la Contrarreforma y el espíritu moderno, Barcelona, Martínez-Roca, 1970, y Lucien Febvre, Le problème de l'incroyance au XVIe siècle. La religión de Rabelais, cit. (ed. cast.: El problema de la incredulidad en el siglo XVI. La religión de Rabelais, cit. Nueva ed.: Madrid, Akal, 1993)].

[79] [Véase Miguel Salvá y Pedro Sainz de Baranda, Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España. Vols. 10-11. Proceso original que la Inquisición de Valladolid hizo al maestro Fr. Luis de León, religioso del órden de S. Agustín, Madrid, Imp. Viuda de Calero, 1847 (https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=11240), y fray Luis de León, El proceso inquisitorial de fray Luis de León, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1991, 2.a ed., 2010 (ed.: Ángel Alcalá)].

[80] Insisto en la ambigüedad del término literal: no significa la desaparición de la analogía o de las metáforas en el sentido amplio; no significa en estricto la literalidad –imposible siempre– de la mirada, como si ese dualismo hubiera dejado de existir; ni mucho

menos el Verum Factum de que habla Rodolfo Mondolfo a propósito de Vico (aunque quizás luego haya algo de esto): literal solo tiene sentido aquí respecto a la dualidad previa, en su fusión con lo alegórico.

[81] [Véase Andreas Osiander, «Al lector, acerca de las hipótesis de este libro», en Nicolás Copérnico, Las revoluciones de las esferas celestes. Libro primero, Buenos Aires, Eudeba, 1965, pp. 35-37 (Introducción y notas: Alejandro Koyré, pp. 7-29), y «Al lector, sobre las hipótesis de este libro», en Nicolás Copérnico, Sobre las revoluciones de los orbes celestes, Madrid, Editora Nacional, 1982, pp. 3-4 (eds.: Carlos Mínguez y Mercedes Testal / Nueva ed.: Madrid, Tecnos, 1987). Véase Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 72-73 y 82-83 (2017, pp. 65-66 y 73-74). Y cfr. Michel-Pierre Lerner y Alain-Philippe Segonds, «Sur un "avertissement" célèbre: l'Ad lectorem du De revolutionibus de Nicolas Copernic», Galileana. Journal of Galilean Studies, V (2008), pp. 113-148].

[82] [Baltasar Gracián, El político, cit., p. 43, y Obras Completas (2001), cit., pp. 73-74].

[83] [Diego de Saavedra Fajardo, República literaria, Salamanca, Anaya, 1967, p. 72 (ed.: John Dowling); y República literaria, Barcelona, Crítica, 2006 (ed.: Jorge García López). Cfr. además: Juan Carlos Rodríguez, Mar Campos F.-Fígares, «Lecturas de un sueño (Sobre la República literaria de Saavedra Fajardo)», Revista de Literatura, LXXV/150 (julio-diciembre 2013), pp. 439-461].

[84] [Véase Juan Carlos Rodríguez, «Palabra y escritura», en Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 73-74 y 243-247 (2017, pp. 66-67 y 223-226), y también el capítulo inicial –y excluso– al que ya hemos aludido: «Planteamientos generales en torno a la literatura medieval»].

[85] [Véase Juan Carlos Rodríguez, «Drink from me and live forever (El Diablo moderno y los espejos del Mal)», en Tras la muerte del aura (En contra y a favor de la Ilustración), cit., pp. 61-100 (reimp. en: M. Carretero González y otros (eds.), Vampiros a contraluz. Constantes y Modalizaciones del Vampiro en el Arte y la Cultura,

Tomo I, Granada, Comares, 2013, pp. 97-114). Cfr. Robert Muchembled, Une histoire du diable. XIIe-XXe siècle, París, Seuil, 2000 (ed. cast.: Historia del Diablo, Madrid, Cátedra, 2004); María Tausiet y James S. Amelang (eds.), El diablo en la Edad Moderna, Madrid, Marcial Pons, 2004, y Natalia Fernández Rodríguez, El pacto con el diablo en la comedia barroca, Oviedo, Universidad de Oviedo/Departamento de Filología Española, 2007].

[ad] Anotación en margen inferior de folio (1992, 251): «NOTA. El caso del Brocense». [Véase Antonio Tovar y Miguel de la Pinta Llorente (eds.), Procesos inquisitoriales contra Francisco Sánchez de las Brozas, cit., pp. 48-49, y Martín Fernández Navarrete, Miguel Salvá y Pedro Sainz de Baranda, Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España. Tomo II. Proceso original que la Inquisición de Valladolid hizo al maestro Francisco Sánchez de las Brozas, llamado vulgarmente el Brocense, cit. Cfr. Francisco Martínez Cuadrado, El Brocense. Semblanza de un humanista, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2003 («Primer Proceso. 1584. Primera audiencia»), pp. 229-233 (232): «Dijo que siendo vivo Mancio [Mancio del Corpus Christi, dominico, maestro de teología], poco antes que muriese, estando este confesante leyendo Retórica en su general [aula de Universidad] y comenzaba el arte de Retórica, dijo que Aristóteles no sabía lo que se decía, y este confesante entendía que Aristóteles no sabía lo que se decía en la definición de la Retórica. Fueron luego algunos mal intencionados a decir a Mancio: “Esto es herejía porque Sancto Tomás está fundado en Aristóteles y nuestra fe en Sancto Tomás; luego reprobar a Aristóteles es decir mal de nuestra fe”. Esto le vinieron a decir a este confesante unos teólogos que no se acuerda de sus nombres, y habiéndolo oído, tomó tanto enojo que dijo: “No pudiera decir eso sino un fraile dominico modorro, y añadir más eso tengo por herejía; y si a mí me prueban que mi fe está fundada en Sancto Tomás, yo cagaré en ella y buscaré otra”. Y que las palabras feas contra Sancto Tomás, que no acuerda haberlo dicho, porque tiene en mucha veneración los sanctos, como es razón, aunque en cosas de filosofía hartas cosas puede mostrar contra Santo Tomás»].

[ae] El texto entre corchetes corresponde a anotación en interior de folio (1992, 252).

[af] Anotación en margen inferior de folio (1992, 256): «NOTA. Divino Morales». [Véase P. J. Eusebio Nieremberg, Firmamento religioso de lúcidos astros, en algunos claros varones de la Compañía de Jesús, Madrid, María de Quiñones, 1644, p. 551 («hazedla otra vez, confesad, y comulgad con devoción, antes que comencéis esta obra, y pedid a Dios, y a la Virgen favor para hazerla como conviene. Hizo Ioanes puntualmente quanto le dixo el Padre Martín, no tomó jamás el pincel, a lo menos para formar las facciones del rostro, que no fuesse confessado, y comulgado, hallándose con aliento, y temple espiritual»), y Francisco Pacheco, El Arte de la Pintura (1649), Madrid, Cátedra, 1990, p. 222 («De Juanes, pintor de opinión, se cuenta que hizo imágenes de mucha devoción, porque, demás de ser persona de conocidad virtud, se preparaba con la confesión y comunión antes de pintarlas»). Cfr. Miguel Falomir Faus, «La construcción de un mito. Fortuna de Juan de Juanes en los siglos XVI y XVII», Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte, 12 (1999), pp. 123-147].

[ag] Anotación en margen inferior de folio (1992, 257): «NOTA. Estamentos y clases». [Véase, para estos, Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 361-362 (2017, pp. 345-346); La literatura del pobre, cit., 2.a ed., pp. 154-155, n. 3, y El escritor que compró su propio libro. Para leer El Quijote, cit., pp. 74-75, 152-153 y 306-307 (2013, pp. 77, 154-155 y 311). Y además cfr. John Beverley, «Class or caste: A critique of the Américo Castro thesis», Ideologies & Literature, New Series, II/1 (primavera 1987), pp. 125-133; C. E. Labrousse y otros, Órdenes, estamentos y clases, Madrid, Siglo XXI, 1978; José Antonio Maravall, «Las tensiones de la sociedad estamental. Su interno proceso de transformación», en Estado Moderno y Mentalidad Social. Siglos XV a XVII, Madrid, Alianza Editorial, 1986, vol. 2, pp. 3-56, y Étienne Balibar e Immanuel Wallerstein, Race, nation, clase. Les identités ambiguës, París, La Découverte, 1988 (ed. cast.: Raza, nación, clase. Las identidades ambiguas, Barcelona, Dirección Única, 2018)].

[86] Véase sobre Bacon las magníficas precisiones de Paolo Rossi en el citado texto: Las arañas y las hormigas. Una apología de la historia de la ciencia, Barcelona, Crítica, 1990. De cualquier modo, Rossi, en este libro, se muestra a veces increíblemente «dogmático».

[Y además cfr. Paolo Rossi, Francis Bacon: De la magia a la ciencia, Madrid, Alianza Editorial, 1990].

[87] [Cfr. Francisco de Quevedo, «Visita y Anatomía de la Cabeza del Cardenal Armando Richelieu», en Obras Completas en prosa, cit., pp. 903-909 (ed.: Felicidad Buendía); Josette Riandière la Roche, «Francisco de Quevedo y Villegas: Visita y Anatomía de la Cabeza del Eminentísimo Cardenal Armando Richeleu», Criticón, 25 (1984), pp. 19-113, y en Obras completas en prosa. Vol. III. Comentarios históricos y políticos, Madrid, Castalia, 2005, pp. 317-345 (ed.: Josette Riandière la Roche)].

[88] [Ibidem, Criticón, pp. 52 y 100].

[ah] El texto entre corchetes corresponde a anotación en interior de folio (1992, 260).

[89] Utilizo aquí el término Animismo (en tanto que identificador de todo el horizonte que abre la imagen de Sujeto o Alma libre) por lo que representa de inscripción en unas relaciones sociales determinadas. El sujeto –o alma– libre hubiera sido imposible sin la constitución de las primeras relaciones burguesas de producción (su fase mercantil, entre los siglos XIV-XVI, aproximadamente). El sujeto/alma libre aparece solo con tales relaciones, segregado por ellas, a la vez que las constituye. El término neoplatonismo (como el de Edad Media –¿entre qué?– o el de Renacimiento –¿de qué?–) es una mera cuestión culturalista: los espíritus humanos que andan por los aires y se revisten hoy de platónicos, como ayer de aristotélicos, hoy de mágicos o herméticos y ayer de escolasticistas: es asombroso.

[ai] Anotación en margen inferior de folio (1992, 262): «NOTA. Es sintomático cómo Lope se aprovecha del cambio, del desorden, de la mudanza, para legitimar su propia imagen del teatro».

[aj] Anotación en margen inferior de folio (1992, 262): «NOTA 2. Vanidad: Aleixandre. Codicia: buscar ??».

[90] [Francisco de Quevedo, El mundo por de dentro, cit., p. 278 (ed.: James O. Crosby)].

[91] [Véase Francisco de Quevedo, La Hora de todos y la Fortuna con seso, Madrid, Cátedra, 1987 (eds.: Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste), y Madrid, Castalia, 2009 (ed.: Lía Schwartz)].

[92] [Véase Luis de Góngora, Obras en verso del Homero español que recogió Juan López de Vicuña (Madrid, Viuda de Luis Sánchez, 1627), Madrid, CSIC, 1963 (ed. facsímil / ed.: Dámaso Alonso); reimp.: Madrid, Asamblea de Madrid, 1996].

[93] [Véase Francisco de Quevedo, Heráclito cristiano, en Obra poética. Vol. I, Madrid, Castalia, 1969, pp. 165-197 (ed.: José Manuel Blecua); y en Poesía original completa, Barcelona, Planeta, 1971, pp. 15-36 (ed.: José Manuel Blecua)].

[ak] El texto entre corchetes corresponde a anotación en márgenes de folio (1992, 265) y reverso (1992, 264).

[94] Cfr. un resumen final de todas estas cuestiones en el libro de Mario Praz sobre la Emblemática (Imágenes del Barroco. Estudios de Emblemática, Madrid, Siruela, 1989), con una bibliografía exhaustiva. [Y véase, además: Aquilino Sánchez Pérez, La literatura emblemática española (siglos XVI y XVII), Madrid, SGEL, 1977; Fernando Rodríguez de la Flor, Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica, Madrid, Alianza Editorial, 1995, y Rafael Zafra y José Javier Aranza (eds.), Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro, Madrid, Akal, 2000].

[95] Cfr. José Antonio Maravall, Teoría española del Estado en el siglo XVII, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957, p. 43 [nueva ed.: Teoría del Estado en España en el siglo XVII, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1997].

[96] [Véase Juan Huarte de San Juan, Examen de ingenios para las ciencias, Madrid, Editora Nacional, 1977 (ed.: Esteban Torre), y Examen de ingenios, Madrid, Cátedra, 1989 (ed.: Guillermo Serés). Y cfr. Malcolm K. Read, Juan Huarte de San Juan, Boston, Twayne, 1981; Guillermo Serés, «Huarte de San Juan: de la naturaleza a la política», Criticón, 49 (1990), pp. 77-90; Eustaquio Sánchez Salor, «La doctrina galénica de los humores y los tipos de ingenios de Huarte de San Juan», Excerpta Philologica, 10-12 (2000-2002), pp. 405-428; Malcolm K. Read, «Ideologies of the Spanish Transition

Revisited: Juan Huarte de San Juan, Juan Carlos Rodriguez, and Noam Chomsky», Journal of Medieval and Early Modern Studies, 34/2 (2004), pp. 309–344, y Véronique Duché-Gavet (ed.), Juan Huarte au XXIe siècle (Actes de colloque), Anglet, Atlantica, 2003].

[al] El texto entre corchetes corresponde a anotación en margen superior de folio (1992, 266).

[97] [Véase Francisco Garau, El Olimpo del Sabio Instruido de la naturaleza, y Segunda Parte de las Máximas políticas y morales, ilustradas con todo género de erudición sacra, y humana, Barcelona, Antonio y Baltasar Ferrer, 1688, f. 3r. Cfr. David Jiménez Castaño, «Sobre el Sabio Instruido de Francisco Garau S.J. y, más concretamente, sobre el antimaquiavelismo de la Tercera Parte de El Sabio Instruido de la naturaleza», Filosofía. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 32 (2015), pp. 95-111].

[am] El texto entre corchetes corresponde a anotación en margen superior de folio (1992, 267).

[98] [Juan de Horozco Covarrubias, «Capítulo Primero. En que se declara que cosa son Emblemas, Empresas, Insignias, Divisas, Símbolos, Pegmas e Hieroglificos», en Emblemas morales, Segovia, Juan de la Cuesta, 1589, ff. 17-21, cita en f. 17 (2.a ed., 1591). Cfr. Juan de Horozco y Covarrubias de Leyva, Trescientos emblemas morales, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017].

[99] [Véase Julián Gállego, Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro, Madrid, Aguilar, 1972 (reed.: Madrid, Cátedra, 1984). Cfr. Andrea Alciato, Emblemas, Madrid, Akal, 1985 (ed.: Santiago Sebastián), y Santiago Sebastián, Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas, Madrid, Alianza Editorial, 1981].

[100] [Cfr. José Antonio Maravall, «La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca», en Teatro y literatura en la sociedad barroca, cit., pp. 92-118, cita en p. 95, y «La literatura de emblemas como técnica de acción sociocultural en el Barroco», en Estudios de Historia del Pensamiento Español. Serie Tercera. El siglo del Barroco, cit., pp. 197-222].

[101] [José Antonio Maravall, Teoría del Estado en España en el siglo XVII, cit., pp. 48-49].

[102] [Véase Francisco Murillo Ferrol, Saavedra Fajardo y la política del Barroco, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957, p. 27 (nueva ed.: Saavedra Fajardo y la política del Barroco, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1989, p. 32)].

[103] [Cfr. Thomas Churchyard, Mirror for Magistrates (Espejos para magistrados, 1559, y posteriores eds. ampliadas), y véase George Steiner, La muerte de la tragedia, cit., p. 28].

[104] Es evidente que Foucault sólo entendió la semejanza como variante del pensamiento anagógico o metafórico, algo propio del Espíritu humano (sic) hasta que en el siglo XVII fue abolido por el lado racionalista o cientifista de ese mismo espíritu humano, suprimiéndose así, en el saber, las metáforas o las semejanzas. Nuestro planteamiento, creemos, es bastante distinto al de este «epocalismo de espíritus» de Foucault.

[105] Pero no basta la semejanza; es necesaria la imagen: la imagen es el sentido literal, mientras la semejanza es el sentido espiritual. (Doblados en cada caso).

[an] El texto entre corchetes corresponde a anotación en margen inferior de folio (1992, 271).

TERCERA PARTE

La aparición del «cuerpo» y las contradicciones poéticas entre animismo y organicismo: la contraposición entre Góngora y Quevedo

III.1

La productividad organicista y su lógica interna: analogía y semejanza. La polémica gongorina [a]

La literatura emblemática nos traslada, pues, directamente, a la idea feudal y religiosa de la «semejanza». Y, en consecuencia, a la cuestión misma de la lógica última que rige a la poética organicista del XVII. Sobre todo, por lo que hace a aquellos tipos de enunciaciones que, en el XVII, suelen identificar sin más esa cuestión de la «semejanza» con la idea de la «metáfora» (idea que se nos presentaría, así, como un síntoma perfectamente revelador de la muy específica situación contradictoria que venimos detectando como propia de la(s) ideología(s) del Siglo de Oro). ¿Que la metáfora es contradictoria? ¿Cómo puede ser eso, qué quiere decir eso? [b]

Pues muy sencillamente: que el término «metáfora» posee la misma historicidad radical que el resto de las cuestiones ideológico/ literarias que hemos venido analizando hasta ahora. No se designa, pues, siempre la misma significación bajo el mismo término, sino que todo dependerá, una vez más, de la estructura ideológica en que tal término se inscriba. En el panorama organicista del XVII español la cuestión de las «metáforas» se convierte, como es bien sabido, en el hecho más polémico de la ideología de la época. En torno a la metáfora aparecen así una serie de debates específicos que es necesario delimitar; ya que tales debates y tales contradicciones no poseen siempre el mismo sentido, incluso dentro de la propia ideología organicista del XVII español. Pero veamos antes cuál es el planteamiento que la tradición crítica nos ha legado respecto a este problema.

1. Un caso sintomático: la «recuperación» de Góngora

Tomemos en primer lugar el caso de Góngora, el más significativo, a partir de su redescubrimiento en las primeras décadas del siglo XX.

Los pormenores concretos de tal redescubrimiento son bien conocidos, incluso al detalle, por lo que respecta a las circunstancias meramente españolas, a través de los múltiples análisis y confesiones que en general la llamada «generación del 27» (a la que dio nombre), y en especial Dámaso Alonso[1], nos ha dejado a propósito de ese momento. Se conoce igualmente la relación existente entre este redescubrimiento de Góngora y toda la teorización (y la práctica) del arte puro, de la poesía en sí, preconizada por Valéry, por Wölfflin, Dvořák o Worringer, etc.[2]. Ahora bien: la lógica interna última en que rige la relación entre el redescubrimiento de Góngora y la teoría del arte puro o, mejor, la lógica interna misma que determina la aparición de esa noción de arte puro, todo esto no ha sido estudiado, sin embargo, con el mismo detenimiento. En consecuencia, conviene precisar esta cuestión. Diremos:

1.o) La lógica interna que produjo la noción de «arte puro» (o de «arte por el arte», etc.) se despliega según dos connotaciones precisas: una «general» y otra «particular». En un nivel general, en efecto, Góngora es «recuperado» bajo la imagen de ejemplificador máximo del formalismo literario. Ahora bien, la noción de formalismo no quiere decir otra cosa que la puesta en práctica, desde finales del XIX, de las categorías kantianas estrictas sobre el arte y la literatura. Lo importante en la literatura, se dirá, es el nivel de la trascendentalidad, o sea, el nivel de las formas que se aplican para la construcción del objeto estético, y no el nivel empírico o de las impresiones y datos que esas formas ordenan (impresiones y datos generalmente denominados también como el «contenido» de la obra), etc. Lo propiamente artístico del arte es, pues, el reino de las formas, el nivel de la trascendentalidad: de ahí l'art pour l'art, el arte en sí (o el «en sí» del arte); de ahí la historia de la literatura –o del arte– concebida como evolución de las formas, juego interior a ese reino, etc. Pero este planteamiento formalista comportaba igualmente una segunda connotación más coyuntural, más

particularizada, podríamos decir, y visible, en especial durante la primera mitad del siglo XX. La reacción espiritualista o idealista (representada básicamente por el fenomenologismo alemán, con sus diversas tendencias: Historicismo, Estilística, Ciencias de la Cultura, etc.) frente al positivismo y el «cientismo» naturalista, dominantes en el último tercio del XIX. Los nombres más representativos de esta reacción idealista son conocidos: Vossler, Croce, Spitzer, Cassirer, Dilthey, Worringer, el formalismo ruso y luego checo, Valéry, Ortega, el joven Lukács, etc. (aparte, naturalmente, de la gran sombra protectora de Husserl). En otro lugar[3] he tratado de demostrar lo que resulta evidente, por lo demás, respecto a tal reacción idealista: que se trata tan solo de una inversión de la problemática positivista propiamente dicha, pues, manteniéndose todos los presupuestos y todas las líneas determinantes del horizonte positivista, solamente se altera el sentido de sus enunciados, dándoles precisamente el «otro» sentido que la lógica del horizonte positivista permitía: así, donde se decía materia, se dice espíritu; donde se decía determinismo se dice voluntad o libertad; donde se decía causas se dice formas; donde se decía naturaleza, se dice cultura, etcétera.

2.o) Y, en efecto, estos son los términos claves (no opuestos realmente, sino paralelos o inversos dentro de la misma problemática «kantiano-empirista» determinante básica de ese horizonte positivista de fin del XIX) que actúan en la «reacción» del Idealismo. Según una ordenación específica respecto a lo que nos interesa: se dirá así que la poesía, como obra humana superior (como «arte»), se inscribe en el ámbito de lo propiamente humano, que es el ámbito del espíritu o de la cultura, y no en el ámbito de la naturaleza. La reacción del Idealismo contra el positivismo naturalista es aquí literal: el arte (la poesía: como cualquier otra obra humana «pura») no está sometido en absoluto a ningún tipo de determinismo, bien sea «geográfico» o «social». Pues la reacción idealista comienza tomando como enemigo a Taine para pasar, inmediatamente, a atacar a los teóricos marxistas (muchos de los cuales –anotemos de paso–, y durante mucho tiempo, creyeron, en efecto, que el «nuevo» materialismo era en el fondo básicamente idéntico al «positivismo» y al «cientismo» naturalista o empirista).

Para el Idealismo (cfr. Cassirer), en cambio, no existía duda: el arte (la poesía, etc.) pertenecía claramente al reino del Espíritu, de la Cultura, y ningún determinismo naturalista podía actuar en ese ámbito: en el reino de la cultura (dice Cassirer) juegan las formas; en el de la naturaleza, las causas; estas son inflexibles y rígidas; las formas, en cambio, son libres por esencia, como reflejo de la libertad esencial del espíritu humano. La poesía quedará así definida por excelencia como el juego libre de las formas libres. Del anatema a la sublimación: los historiadores y los críticos fenomenólogos encontraron que un tipo específico de literatura y de arte del XVII parecía poder ser identificado directamente con esa definición. A ese arte y a esa literatura se le llamó «barrocos» y tal término fue entonces llevado a las cumbres de la admiración poética frente a la denigración positivista y decimonónica tradicional. Entendamos que positivismo e idealismo no hablan de lo mismo: el término «barroco» solo tiene sentido dentro de la citada reacción «idealista» (en cuanto que solo ahí se trataba de ejemplificar históricamente «ese» juego libre de las formas libres); pues a quien la crítica positivista trataba con cierto desdén era a una serie de autores que, aunque después fueron ensalzados como «héroes barrocos», hay sin embargo que tener en cuenta que no es que fueran denigrados por «barrocos» (repito: sencillamente porque la problemática latente en tal término no se había planteado aún en el XIX), sino por otros diversos motivos que iban: 1.o) desde la oposición al llamado «Mal Gusto» que se inscribía en el legado iluminista/racionalista que el positivismo heredó (por lo que hace a la crítica «liberal»); hasta 2.o) el «clasicismo» inscrito en una cierta variante romántica –incluso «integrista»– del positivismo: Menéndez Pelayo, etc. Pues en realidad pasa esto: que dentro de la problemática kantiana la mutua interrelación entre necesidad y libertad podía sin duda proponerse como norma inflexible a la hora de juzgar el hecho estético: la Razón imponía sus reglas al «juicio estético» necesariamente, sin permitirle someterse a un libérrimo formalismo meramente sensible y no racional. Era así, pues, como esa mutua interrelación (kantiana siempre en el fondo) entre la «necesidad» (racional) y la «libertad» (sensible)[c] de las formas aparecía en determinados textos críticos definida bajo el término de «clasicismo» y planteada como un presupuesto «sine qua non», tanto para «liberales» como para «conservadores» (incluso será una temática que perdurará en determinados críticos fenomenológicos

como Croce u Ortega, siempre reacios a la admiración de una sin más arbitrariedad formalista). Por el contrario: la plena floración de la ideología pequeño-burguesa en el Romanticismo alemán, y luego la aparición de la problemática de los escritores «malditos» y nihilistas, provocaron en el XIX el caldo de cultivo necesario para que surgieran igualmente: primero la temática del «l'art pour l'art» y luego las teorizaciones sobre el «arte libre» y sobre el «Barroco». Pero lo que importa, en definitiva, es recalcar que el «Barroco» no existió como tal hasta que se produjo la reacción idealista y la «lógica teórica» implícita en la Fenomenología de los primeros veinte años del siglo XX[4].

Llegamos así a nuestro objetivo final: toda esta serie de elementos entrelazados llevan a una situación en la que pueden ya fijarse, como paradigmáticos, una serie de elementos decisivos: 1.o) la definición de la actividad poética como el juego libre de las formas libres; 2.o) la ejemplificación histórica de esto en un determinado tipo poético del XVII, el que queda englobado bajo el nombre de «Barroco» y definido por tanto como representación máxima del «juego libre de las formas libres»; 3.o) sin excluir la temática de la «vida», típica también del fenomenologismo (como se puede ver de Ortega a Merleau-Ponty y, por lo que hace a la Estilística, como se puede ver, asimismo, en el vitalismo estético de un Jorge Guillén, un Vossler o un Spitzer). Pues, efectivamente, la cuestión de las «formas» podía plantearse en los «dos» niveles posibles del fenomenologismo kantiano: bien en el nivel trascendental puro (cfr. Mallarmé y Valéry), entendido como el reino de la Razón con mayúsculas (sinónima del Espíritu, etc.); bien dentro de la dicotomía (ya surgida en el kantismo romántico) entre el intelecto frío (o «razón» con minúscula: el «entendimiento»), por un lado, y, por otro, la acción, la voluntad, la vida, etc. El problema es rigurosamente kantiano como se ve; se trata siempre de saber dónde se halla el nivel trascendental, el del Espíritu propiamente dicho. Valéry o Juan Ramón Jiménez creen que ese espíritu es localizable en sí mismo, en su propia pureza y hacia él tienden. Vossler, Ortega, etc., piensan, al contrario, que el espíritu puro, el nivel trascendental, no es posible hallarlo en sí mismo sino que solo se manifiesta a través de la «Razón práctica pura», o sea, a través del actuar, de la voluntad, del Vivir: la Vida se convierte así en núcleo esencial tanto para las formas estéticas como para las categorías

racionales, estableciéndose con ello una pretendida contraposición entre un arte «intelectual» –o «frío» o «eidético»– y un arte «vital» (lleno de color y calidez; jugoso «como la vida misma», etc.): Vossler y Ortega están en el origen de estos planteamientos «filosóficos» (cfr. su idea de la Razón vital, etc.). Y 4.o) la ejemplificación histórica se condensa finalmente en la «recuperación» de Góngora: recuérdese la edición de las «Soledades» por Dámaso Alonso y los argumentos del mismo crítico en la Revista de Occidente[5]. Decía así, por ejemplo, Dámaso Alonso (en el célebre ensayo redactado en 1927 –aunque dado a la imprenta en 1932– titulado «Góngora y la literatura contemporánea»)[6], y en términos paralelos a los de Ortega, que: «en todo el siglo XIX el arte es […] esencialmente humano», mientras que en el XX el arte se deshumaniza. Todos los escritores de las nuevas generaciones «coinciden en una nota común: la de querer un arte antirrealista», bien estilizando la realidad o bien suplantándola «con absoluta indiferencia», al tiempo que: «se introduce una creciente preocupación por la forma, un deseo constante de claridad y perfección…». La novísima generación, añade Dámaso Alonso, es pues la que exalta y estudia a Góngora, porque… «coincide con el gran poeta de las Soledades en algo fundamental: en su antirrealismo, en general, y en su prolijo anhelo de intensa perfección». Ahora bien: ese antirrealismo de que habla Dámaso Alonso no quiere decir otra cosa que la citada huida de lo que el kantismo entiende por realidad, o sea, el nivel empírico o cotidiano, el nivel de los «contenidos», etc., nivel que sería (según Husserl y toda la Fenomenología, como decimos) donde se habría detenido el Positivismo en sentido estricto. El «kantismo fenomenológico» (lo que Vossler y los estilistas llamaron el idealismo) concibe, por el contrario, a la poesía como únicamente posible en el nivel trascendental («el juego libre de las formas libres», etc.)[d], y así lo vuelve a señalar en estricto Dámaso Alonso al escribir en el libro citado: «vivimos en el momento actual (1927) los días de lucha de las supervivencias positivistas con el nuevo espíritu estético». Añadiendo en nota que

la oposición moderna al positivismo es un complejo que abarca desde las actividades filosóficas a las políticas. Cómo este cambio de

criterio coincide con el principio de siglo (aunque hay ya muchas indicaciones del nuevo rumbo antes de 1900) y abarca todas las posibilidades humanas se puede ver bien claro, desde el mismo título, en la obra de Vossler Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft. La obra de Vossler, publicada en 1904, tiene una gran importancia histórica: divide actualmente los estudios filológicos alemanes en dos campos bien deslindados: la filología positivista a lo Meyer-Lübke y la neofilología idealista. Nadie podrá negar la intuición genial de Vossler al señalar, en absoluta precisión, la divisoria de las aguas entre el siglo XIX y el XX[7].

Pero, además: la recuperación de Góngora supone obviamente la recuperación del llamado «estilo» gongorino en tanto que similar paradigma histórico. El estilo gongorino sería, pues, la plasmación básica de esa definición de la poesía como «juego libre de las formas libres», etc. Más: «el juego libre de las formas» poéticas era a su vez definido por la fenomenología (y «su» Estilística; pero también por otra serie de tendencias que les eran más o menos concomitantes: los surrealistas, etc.) con un término bien conocido: la metáfora. «Góngora», «Barroco» y «Metáfora» se convierten así en tres términos equivalentes, perfectamente intercambiables, sinónimos. Tres variantes de una única manera de definir no una realidad histórica sino la manera con que la ideología fenomenológica (y la reacción espiritualista en general) enfocaba el problema de lo que fuera la literatura como parte del Espíritu en general, etcétera.

2. Conceptismo y culteranismo [e]

Pero veamos un nuevo desdoblamiento de esta problemática a propósito de los términos fijados por Menéndez Pelayo y matizados por Pidal[8] para definir las contradicciones y las polémicas existentes en el confuso marco del XVII hispánico: conceptismo y culteranismo (términos que tuvieron una aceptación incontrovertida

hasta hace poco). Luego, tras el propio Pidal, han vuelto a ser matizados con amplitud e incluso francamente puestos en duda. Pero no vamos a entrar ahora en esa cuestión, sino que únicamente nos interesa ante todo tratar de delimitar, como siempre, la lógica interna latente en tales categorías críticas. La contraposición que nos interesa analizar es así la básica, la que actúa debajo, o sea, la contraposición «concepto/cultura» (que no es, por otra parte, más que una enunciación posible de tal contraposición, pues a esta la podemos ver enunciada igualmente como «forma/contenido», como lo «sensible» frente a lo «intelectual», o como la «idea» frente a la «palabra», etc.). Es esto lo que nos interesa, pues, y no saber por medio de cuáles críticos Góngora o Quevedo son introducidos en una casilla o en otra, o cuáles les adjudican elementos de ambas casillas. Pues esta cuestión es de hecho secundaria: la clave está en el planteamiento de base que ha hecho posible la aparición de esos mismos «encasillamientos» críticos.

¿Por qué «concepto» pues, por qué «cultura»? ¿Y por qué su contraposición? Retornemos al horizonte positivista y a su inversión fenomenológica, retornemos a la problemática kantiana y al sentido que tales términos pueden tener dentro de ella.

A.— En efecto: la contraposición entre «concepto» y «cultura» no hace sino reproducir todo el proceso teórico anteriormente expuesto. Pues, por supuesto, para el kantismo, latente en estos planteamientos, «concepto» es un término que pertenece al ámbito de las «categorías» intelectuales (o del «entendimiento», o de la «razón» con minúscula) connotándose, como es obvio, con los significados propios que, para el mismo kantismo, se derivan de tal ámbito: o sea, «racionalidad», formación de «ideas», etc. Desde tal perspectiva el concepto se contrapone, en efecto, a las «formas» de la «sensibilidad», las propias del ámbito estético (también del «literario» por tanto), ámbito este que se connota, al contrario, con los significados de «gusto», «placer» (interesado o desinteresado; esto ahora es lo de menos); o bien, emociones, sensaciones, etc. Los términos de Pelayo-Pidal son transparentes al respecto (aunque la lógica interna que los alimenta permanezca, sin duda, inconsciente en ellos): la contraposición «conceptismo» (Quevedo) /

«culteranismo» (Góngora) no es otra cosa que una traducción literal de esta contraposición «kantiana» a la que nos referimos. Pues lo que se lee ahí es solo esto: literatura conceptista quiere aludir a un «arte» básicamente racionalizado o intelectualizado, repleto de ideas, preñado de «categorías conceptuales»; literatura culterana quiere decir solo que se trataría ahora, en cambio, de un «arte» no determinantemente regido por el «intelecto» sino por la «sensibilidad», o sea, no por las «categorías» sino por las «formas», un arte donde los valores a contabilizar serían consecuentemente no «eidéticos» sino «formales»: el gusto por las «palabras» sean o no «significativas», el placer de las formas libres, la tendencia hacia los llamados valores «sensibles» por sí mismos sin atender a su «conceptualidad», etcétera.

Por supuesto que ni el planteamiento de Pelayo-Pidal es exclusivo de ellos ni la contraposición kantiana entre «concepto» y «sensibilidad» (definida esta como el ámbito propio por excelencia de lo estético o lo literario) es única dentro de la matriz de la ideología burguesa clásica. Paralelamente a este planteamiento kantiano, la ideología empirista anglosajona presentará asimismo (aunque por distintos caminos) una contraposición similar, definiendo igualmente a la literatura como estructurada por excelencia dentro de lo que el empirismo llama el campo de «lo libremente sensible» (de la imaginación o de la fantasía), etc. En definitiva, pues, la contraposición entre conceptismo y culteranismo se nos revela así, de nuevo, no como una aproximación de hecho a la realidad histórica del XVII, sino como un desdoblamiento más de la específica manera con que el horizonte positivista (empirista-kantiano/«naturalista» o «idealista») trató de enunciar la producción literaria. Por supuesto que tal contraposición, recordábamos, ha podido matizarse posteriormente, diciendo por ejemplo que Quevedo también tiene «gusto» por las formas o que Góngora también tiene «ideas». Sin embargo, tales matizaciones suponen solo moverse en el interior del mismo planteamiento, variándolo, pero sin salirse de él. Y es tal planteamiento, en su estructura más honda, el que nos ha revelado su inanidad.

B.— Podemos comprobar fácilmente, de golpe y sobre el mismo

terreno, esa inanidad teórica a la que aludimos: la concepción «positivista» (kantiano-fenomenológica, etc.) de la producción ideológica en general –o literaria en particular– no tiene nada que ver con la concepción organicista, determinante en el XVII, de la literatura. Esto es obvio, por supuesto, pero se trata de remachar pormenorizadamente tal diferenciación real.

Tomemos como ejemplo «sintomático» la cuestión de las «formas» y de las «categorías» (en última instancia, pues, esta cuestión clave del «culteranismo» y del «conceptismo»). ¿Qué quiere decir, para el horizonte positivista-fenomenológico, que Quevedo sea conceptista? Sencillamente, como apuntábamos: que en él las «formas sensibles» ceden su predominancia a las «categorías intelectuales» a la hora de construir el objeto estético, el poema. ¿Qué quiere decir –para el mismo «horizonte»– que Góngora sea culterano? Sencillamente: que en él las «formas sensibles» son predominantes –frente a las «categorías intelectuales»– a la hora de construir el objeto estético, «sus» poemas. Ahora bien, con una seria matización entre ambos. Decir «conceptismo» alude inmediatamente al contenido de la obra. Decir «culteranismo» alude a su forma. Pues, en efecto, en esta perspectiva kantiana es indudable que lo artístico pertenece siempre al nivel de las «formas de la sensibilidad». El término arte conceptista no quiere decir (sería imposible) que las «categorías intelectuales» construyan un objeto artístico, sino que lo que se quiere decir es que la «materia» sobre la que se aplican las «formas sensibles» son básicamente las «ideas», los «conceptos», etc., que se convierten así en «contenido» de la obra.[f] Es el mismo planteamiento que observamos en todas las polémicas de nuestro siglo a propósito del arte contenidista, o de «ideas» o de «mensaje», polémica que Sartre llegará a tematizar hasta sus máximos extremos. Pero, contenidista o formalista, tal planteamiento supone que el proceso de producción de un objeto ideológico (un poema, por ejemplo) está constituido siempre por la articulación de dos elementos: unas «formas» y un «contenido». Esto es, en riguroso kantismo: un elemento del nivel trascendental que se aplica sobre un elemento del nivel empírico. Lo que nos hace desembocar directamente en la temática habitual de la «forma» y el «contenido», como dijimos (entendiendo bajo el término «forma» el nivel trascendental, y bajo el término «contenido» los datos o impresiones «sensible-intelectuales» –el nivel empírico– sobre los que se aplica

tal forma). «Vistos» desde esa perspectiva Góngora y Quevedo debían, pues, inevitablemente, hallarse inscritos en ese mismo tipo de procedimiento constructivo que nos ofrece el planteamiento crítico kantiano, etc. (es decir, no podían ser «leídos» sino a partir del esquema «formalismo/contenidismo», el único paradigma que la crítica actual puede concebir). Y esto es algo que puede concretarse de una manera perfectamente obvia si nos remitimos de nuevo a esa época específica (los años 20 y el contexto de la «recuperación de Góngora») y a los textos que en ella proliferaron al respecto. Decía así, otra vez el mismo Dámaso Alonso, en el ensayo titulado Claridad y Belleza de las «Soledades», publicado por primera vez en mayo de 1927:

Erraron la puntería los que afearon a las Soledades el no tener interés novelesco. Era precisamente lo que no debían, no podían tener. Es este uno de los mayores aciertos de Góngora y uno de los que más le aproximan al gusto de nuestros días: basta pensar en el desmoronamiento actual de la novela, o, en otro orden, en los nuevos caminos –puro placer de las formas– que han abierto a la pintura el cubismo y sus derivaciones. A menor interés novelesco, mayor ámbito para los puros goces de belleza. Contra el interés novelesco, el estético. En lugar del interés novelesco –alimentado de las actividades espirituales de orden práctico–, la densa polimorfía de temas de belleza. ¿Quién podrá decir que Las Soledades carecen de asuntos?[9]

Como señalábamos antes, a propósito de la contraposición entre Positivismo e Idealismo que Dámaso Alonso nos ofrecía, podemos ver hasta qué punto el kantismo de estos párrafos es impagable: nuestra crítica estilística (fenomenológica) muestra aquí todos sus perfiles sin tapujos. Como en el caso de la deshumanización de Ortega, Dámaso Alonso subraya estrictamente cómo por una parte está el nivel trascendental (el interés estético puro, el de las formas, etc.) y, por otra parte, está el nivel práctico (el propio de los «contenidos» empíricos y vulgares de la poesía o de la novela), etcétera.

He ahí, en fin, un texto que bastaría definitivamente para probarnos todo lo anteriormente dicho acerca de la especial coyuntura ideológica en que se forjó la recuperación del gongorismo en nuestro siglo. Solo que las cosas no eran tan sencillas en las circunstancias del Góngora real. Pues Góngora y Quevedo se inscriben ante todo en el organicismo escolástico y feudalizante del XVII, que es el que impregna su inconsciente. Y tal productividad organicista se ampara en última instancia en una conocida cadena de enunciados completamente preburgueses y, por tanto, absolutamente prekantianos. Y con ello la problemática varía radicalmente.[g]

3. El organicismo aristotélico: analogía y semejanza

A) En efecto: la dialéctica organicista no se piensa nunca a sí misma a partir de categorías tales como la «forma» y el «contenido», lo «sensible» y lo «racional» (o lo «culterano» y lo «conceptista»). La dialéctica organicista se elabora a partir de otras categorías: «sustancias», «apariencias», «espíritu y materia» en sentido aristotélico, etc. Y sobre todo, la dialéctica productiva organicista se elabora a partir de su verdadera noción-eje, la noción de «siervo» (y la lógica derivada de tal eje: la lógica de las semejanzas, la lectura anagógica), etcétera.

B) Esto quiere decir en principio, como se ha señalado ya repetidas veces, que el organicismo «preferirá» en líneas generales la «prosa» al «verso» para elaborar sus discursos. El verso tiene ante todo una tradición animista o cuando menos «culta». El organicismo se siente incómodo en él, pero no por eso dejará de reelaborarlo: Ledesma puede elegirse como máximo representante del organicismo poético «tout court»; y luego toda esa amplia panorámica que incluye el «verso en el teatro», por un lado, y por otro a Góngora, Quevedo, Paravicino, etc. (con todas las contradicciones implícitas en cada caso): Dámaso Alonso, Lázaro Carreter, Orozco, Blecua, han

hablado así suficientemente de las diversas «generaciones» que se suceden durante la hegemonía del organicismo español, de fines del XVI a fines del XVII.

Pero, ante todo, conviene recalcar que si el organicismo se siente «incómodo» en el verso ello se debe a que este lleva implícito la noción de alma o de autor (y de su expresión como «poema»), una temática que el organicismo desconoce. Por supuesto que en la tradición feudalizante (en todo el cristianismo y, con especial hincapié, desde el agustinismo a los nominalistas) se había usado con frecuencia la noción de «alma». Pero ese «alma» de S. Agustín o los nominalistas es siempre un reflejo directo de Dios, una signatura en última instancia (y en el caso agustiniano, en concreto, una transposición, en calco, de las tres personas de la Trinidad y sus características), nunca el «alma bella» de Petrarca o el «cogito» de Descartes, etc., como ya hemos reseñado suficientemente. La coincidencia terminológica no quiere decir nada en ese caso –como en ningún otro–: lo único que importa es la lógica determinante que se despliega desde el interior de cada una de esas nociones. Y, sea como sea, lo determinante es esto: respecto al organicismo del XVII resulta absolutamente inválida la aplicación de la dicotomía entre lo «conceptual» (concebido como lo propio, lenguaje de «ideas», del lenguaje «racional» o «científico»), por una parte, y, por otra, lo «formal» (o «sensible», esto es, lo concebido hoy como lo propio del lenguaje «literario», «artístico» en general, o «poético» en particular). Esta dicotomía «forma»/«concepto» (o «sentimiento»/«ideas»)[h] únicamente funciona, como hemos comprobado ampliamente, en el interior de la ideología de la burguesía clásica (de Descartes a Kant, de Locke a Hume), pero no en ninguna otra parte. Del mismo modo que dijimos que la dicotomización entre el «cuerpo» y el «espíritu», entre lo «material» y lo «espiritual» (en el sentido con que hoy se entienden estos términos y tal como los usa la crítica tradicional: ¡pero ese sentido no es otra cosa que el que nos ha legado esa misma burguesía clásica!), tal dicotomización, repito, es absolutamente inaplicable antes de la existencia de aquel nuevo horizonte específico que permitió a Descartes hablar de lo «cogitans», por un lado, y de lo «extenso» por otro[10], etc. Y en consecuencia la diferenciación prosa/verso tampoco supone (en el organicismo del XVII) una previa diferenciación entre lo «racional» y lo «sentimental» (como se planteará en la ideología post-ilustrada:

incluso las obras literarias «en prosa» –la novela, etc.– son consideradas siempre, por tal ideología burguesa, como más «racionalizadas» que las obras «poéticas»). Muy al contrario:[i] la diferenciación «prosa/verso» (y la preferencia organicista por la prosa) solo supone en el XVII, en principio (enseguida veremos otras determinaciones), que, ante la existencia previa (en la ideología animista enemiga) de la idea de «alma autónoma» o de «autor», el organicismo necesita tomar sus propias medidas, sus propias distancias, para expresar eso dentro de su específica lógica interna. Por supuesto que el «verso» existía dentro del ámbito medieval: pero aquella tipología (digamos) «poética» del medievo ha perdido ya toda su aureola, toda su legitimación, ante el peso de los nuevos discursos burgueses o «libres» (el soneto, etc.) que ocupan en el XVII (y pese a la suerte adversa de la propia ideología animista) el lugar por antonomasia de «lo poético».[j]

Ahora bien: si la dicotomía prosa/verso existente en el XVII no tiene nada que ver con el sentido que tales términos recibirán en la plena ideología burguesa (a partir del XVIII), resulta obvio, asimismo, que el problema de la metáfora tampoco tiene nada que ver con el significado posterior que el término adquirirá dentro de la teoría literaria a partir igualmente del mismo siglo XVIII. Y en consecuencia, dentro del horizonte organicista (nobiliario, feudalizante, antiburgués) el término metáfora no se establece en absoluto como efecto de una supuesta dicotomía previa (en el interior del «sujeto») entre lo racional (o científico) y lo sensible (o «poético»): siendo la metáfora el término que designaría, dentro de la ideología romántica y empirista, el paroxismo de lo poético o, mejor, su esencia caracterizadora. Será inútil, pues, tratar de definir a Quevedo como poeta «de las ideas» (o del «concepto») y a Góngora como poeta «de la forma» (de lo meramente sensible o sensual). Con lo que resulta que será inútil asimismo (y por las mismas razones) hablar de un «estilo gongorino» supuestamente caracterizado por representar a la «forma pura» (id est: a la «metáfora» como esencia de lo poético), etc. En suma: no es solo imposible pensar (históricamente) que Góngora se opone a Quevedo como la «forma» se opondría al «concepto», sino que, de igual modo, resulta imposible (de nuevo: desde una perspectiva histórica realmente adecuada) considerar a Góngora como el representante de los planteamientos kantianos (o «positivistas» en general) sobre

la «forma pura», sobre lo «metafórico» (entendido en este sentido actual) en esa complejísima coyuntura del XVII.[k]

C) En efecto: cualquier análisis adecuado de las categorías aristotélicas usadas en la Transición nos puede servir fácilmente para ejemplificar la imposibilidad real de establecer tal delimitación entre el «concepto» y la «metáfora» dentro del horizonte hegemónico del XVII (tanto en el aristotelismo organicista o feudalizante como en el aristotelismo «no-organicista»). De una vez: para el aristotelismo del XVII, en estricto, la metáfora es tan «conceptual» como el «concepto» (por hablar con los términos actuales), con lo que podríamos añadir que Della Volpe[11] lleva toda la razón al presentar (desde la perspectiva aristotélica) al «contenido» conceptual como la verdadera forma determinante de los textos poéticos de esta época.

Lo podemos ver enseguida por lo que respecta al «aristotelismo organicista». Pues dijimos que este elabora sus discursos a partir de categorías tales como las de «sustancia», «accidente», «espíritu» y «materia», «apariencia», «encarnación», «potencia» y «acto», etc. Y, sobre todo, sabemos que estas «categorías» funcionan en estricto solo dentro de la lógica de las semejanzas (o de lo que hemos denominado también como «lógica de la analogía»),[l] es decir, dentro de aquel planteamiento (feudal) que define la relación «esencia/apariencia» bajo los términos rigurosos de la relación «verdad divina/vida humana». (Pero que ahora pueden ser leídos como «laicos»: analogía, etc.). Por consiguiente, tanto en la prosa como en el verso, tanto en el sermón como en la escena teatral, el organicismo del XVII pretenderá siempre estructurarse de acuerdo con su propia determinación de base. Y así lo decisivo, para esta «escritura» organicista, será precisamente: 1.o) el hecho de la imitación: imitar la vida de Cristo en la conducta «moral»; imitar la escritura divina en los diversos aspectos de la «escritura» (en último lugar la imitatio retórica); y 2.o) teniendo en cuenta que en el organicismo aristotélico el espacio en que se realiza cualquier producción ideológica, literaria o no, es un espacio único (el ámbito de la Ratio) y nunca, en absoluto, algo escindido en dos mitades («lo conceptual» vs. «lo sensible», «lo intelectual» vs. «lo estético»),

etc., como sí ocurre en cambio en la problemática ideológica postcartesiana (o «burguesa» en general). [Por la magnífica razón de que (para el organicismo) el alma está siempre encarnada en el cuerpo. De modo que no hay dicotomía espíritu/materia en sentido laico/burgués, sino en sentido sacralizado.][m]

4. A través de la polémica: racionalismo, organicismo y aristotelismo académico

A.— Las polémicas literarias del XVII (y en especial el enzarzamiento que se produce en torno a Góngora) han sido reseñadas ya con suficiente exhaustividad. Dámaso Alonso, Orozco Díaz, Andrée Collard, Robert Jammes, Lázaro Carreter, Eunice Joiner Gates, etc., han estudiado los avatares y las circunstancias específicas de tal proceso[12]. No se trata, pues, de adentrarnos en el tema sino de precisar el carácter específicamente ideológico que manifiestamente nos ofrece la existencia misma de tales polémicas, en ese momento preciso en que la lucha ideológica está latente en todos los niveles (y no solo en el poético, claro está).

Debemos, ante todo, plantear al respecto un principio básico que no deriva directamente de lo anteriormente explicitado: es imposible describir la cuestión «gongorina» (las polémicas, etc.) del XVII considerándola, sin más, como una cuestión en torno a la metáfora (entendida esta como expresión sublime del gusto por la forma pura), tanto porque sabemos ya que tal planteamiento corresponde, no a la realidad literaria del XVII español, sino solo a las adaptaciones posteriores de tal «realidad» por parte del «horizonte fenomenológico» (característico de la primera mitad del siglo XX), [n] tanto por esto, digo, como por el hecho de que la noción de «metáfora» (o los demás planteamientos propios de la polémica gongorina) no posee un sentido único ni en el interior incluso de la problemática organicista dominante en el XVII.

En efecto: la cuestión de la «metáfora» se plantea en el XVII desde perspectivas muy distintas. Obviamente no es lo mismo la polémica

Lope/Góngora que la polémica Góngora/Jáuregui (o ni siquiera que la disputa Góngora/Quevedo, mucho más próximo este a Lope con todo, por la similitud de sus planteamientos organicistas, que un «docto» al estilo de Jáuregui).[ñ] No es lo mismo la polémica de Lope con los académicos (un asunto que estudiaremos en otra parte)[13] que las controversias (más o menos latentes) de Góngora con sus admiradores (incluso «amigos», cfr. el Abad de Rute), igualmente «doctos», etc. No establecer tales diferenciaciones oscurecen algo el por lo demás magnífico estudio –ya citado– que Jean Rousset (con el título global de «L'interieur»)[14] dedicó a una serie de aspectos claves de la poesía y el teatro en el XVII francés. Pero, con todo, el inventario que ofrece Rousset sobre la polémica en torno a la «metáfora» en ese momento es, de nuevo, inapreciable, pues en su texto aparecen catalogados (aunque el propio Rousset no «vea» incluso tales especificaciones) todos los puntos de vista que surgieron a propósito de tal polémica. Rousset incluso llega a reseñar, como algo también propio del «organicismo barroco», el comienzo de la controversia entre «lenguaje metafórico» y «lenguaje racional», tal como decimos que se planteará luego, específicamente a partir de la ideología burguesa del XVIII. Y ejemplifica la aparición de tal controversia en el comentario que Galileo hace de la obra de Tasso. A partir de la serie de análisis, previamente llevados a cabo sobre el mismo asunto por Koyré o por Panofsky[15], Rousset recuerda cómo Galileo argumenta sus ataques contra Tasso basándose precisamente en la pervivencia (en la práctica del autor de la «Jerusalén…») de la noción de analogía, noción que Galileo «lee» en estricto como escolástica o feudalizante, y que, según él, impregnaría la composición de los poemas tassianos, etc. Esto es: su específica perspectiva «mecanicista» llevaría a Galileo a condenar el estilo metafórico de Tasso en cuanto que este estaría aún empapado en la lógica medieval, etc. Bien es verdad que Rousset no delimita con rigor esta cuestión, pero lo importante es que la deja anotada. Posteriormente, sin embargo, las cosas se complican: pues no es cierto que –como él llega a sugerir– los debates sobre la metáfora en el XVII se centren definitivamente ahí, en esa contraposición entre el «lenguaje racional» y el «lenguaje sentimental» (este, propiciador –mientras que aquel, opuesto– a la expresión metafórica). Ya hemos dicho que tal planteamiento únicamente aparece (y puede usarse con validez) dentro de la ideología burguesa clásica a partir del XVIII, pero nada más.[o] El

ejemplo de Descartes (quien efectivamente utiliza las metáforas o las comparaciones con un sentido meramente alusivo o estilísticamente aproximativo, nunca como «argumentos racionales») no vale para el «organicismo barroco» porque Descartes representa precisamente, desde nuestra perspectiva, la primera estructuración (tras el animismo italiano) de la ideología burguesa en esta primera fase. Y es a esta perspectiva burguesa a quien pertenece en exclusiva esa diferenciación cartesiana entre «razón» y «sentimiento» (o entre «concepto» y «metáfora»). Ramón Xirau ha realizado un sugestivo análisis de los poemas de Descartes[16], poniéndolos precisamente en relación con los famosos «sueños» cartesianos, y con los no menos famosos anhelos «místico-ocultistas» (los Rosacruces, etc.) del mismo Descartes. Y es a partir del nuevo horizonte «racionalista-mecanicista» (asumido más o menos directamente, con mayor o menor «consciencia») como se planteará ya más ampliamente en el XVII francés la cuestión de la necesaria racionalización del «lenguaje», bien en el teatro (Boileau) bien en el lenguaje en sí mismo: Port-Royal. Aunque no se llegue a los extremos dictaminados en este sentido por las «sociedades científicas» inglesas –la «Sociedad Real», etc.– en esta época: solo en Inglaterra, sabemos, la ideología burguesa es ya dominante a fines del XVII. Pero de cualquier modo esto nos supone ya un primer nivel de diferenciación: cuando los «racionalistas» hablan de la metáfora o de la «oscuridad en el lenguaje»[p] como de elementos vacíos, excesivos o inútiles, debemos tener en cuenta el horizonte a que estos términos están referidos (esto es: vanidad, exceso o inutilidad respecto a los valores de la propia problemática racionalista). Y que, por el contrario, cuando los jesuitas aristotélicos hablan de las metáforas (o de la «oscuridad») utilizando quizá esos o parecidos términos, los están remitiendo directamente a otro horizonte de referencia que no es en modo alguno el horizonte racionalista. Literalmente están diciendo «otra» cosa.

Desde luego que entre el aristotelismo organicista (representado ejemplarmente por los jesuitas), por un lado, y el horizonte burgués propiamente dicho («racional-mecanicista», etc.), por otro lado, existía un ámbito intermedio que permitía la coexistencia de ambas perspectivas e incluso su respectiva «legitimación». Me refiero por supuesto a ese aristotelismo «no-organicista», del que ya hemos

hablado suficientemente[17], el cual, si bien no llegó a adquirir nunca una verdadera consistencia como estructura ideológica autónoma, supuso sin embargo una amalgama de elementos que podían trasvasarse desde el nivel organicista al racionalista (y a la inversa incluso), amalgama regida básicamente por enunciados aristotélicos. Así vemos al P. Bohours hablar de «racionalidad» y de «buen gusto» desde una perspectiva sin embargo plenamente organicista, solo que legitimada (no solo ante los demás sino incluso ante el propio fraile) por la existencia de ese peculiar aristotelismo tendido como una especie de puente conjunto entre las dos perspectivas enemigas, la burguesa y la feudal.

Ahora bien: si esta complejidad de planteamientos resulta en última instancia perfectamente delimitable en el panorama ideológico francés del XVII, en España, aun dándose una similar complejidad, la delimitación debe hacerse teniendo en cuenta otros elementos y otras condiciones distintas a las del «clasicismo» francés. En Francia la ideología burguesa (bajo los enunciados visibles del «racionalismo», y aunque aún no hegemónica) funcionaba ya a partir de unas bases muy sólidas, fundamentadoras de su posterior dominio. Mientras que en España la hegemonía ideológica correspondía en cualquier sentido al organicismo nobiliario.

Todos los enfoques cambian, por consiguiente. Así vemos que Lope y Quevedo se enfrentan a Góngora desde una perspectiva organicista idéntica para ambos en la base (como era obligado), pero diferenciada en su plasmación estricta: el teatro de Lope es menos organicista (valgan los términos) que los textos «teóricos» de Quevedo, porque en la Escena actúan las contradicciones de lo público con mucha mayor efectividad que en el «libro» (aunque se trate de libros de teoría política); pero, al contrario, la poesía de Quevedo es menos organicista que el teatro de Lope, en cuanto que en este aspecto Quevedo asume un fuerte elemento animista (en especial en torno a la expresión «amorosa») que impregna sin duda a su poesía, como ya esbozábamos, determinándola en una serie de sentidos específicos.

B.— En una palabra: la problemática de la «metáfora» se enfoca en el XVII desde dos perspectivas: 1.a) o bien desde la hegemonía

eclesiástico/nobiliaria (la perspectiva organicista); 2.a) o bien desde el punto de vista burgués, es decir, desde la perspectiva racionalista («racional-mecanicista» en Francia; «empirista» en Inglaterra, etcétera).

Por tanto, no solo el término de «metáfora», sino la problemática misma de tales controversias, varían radicalmente su significado según sea el horizonte ideológico en que se inscriban. Pero existe además un tercer elemento en discordia: el aristotelismo «no-organicista», como decimos. Un «subconjunto» ideológico especialmente importante por lo que hace a España, tanto porque en torno a él se van a refugiar los últimos residuos del animismo hispano, como porque (como se puede ver más ampliamente a propósito del teatro) será en él, en su capa enunciativa, donde se legitimarán esencialmente las actitudes teóricas de los «doctos» y de las «Academias» españolas, fuera cual fuera el horizonte ideológico (organicista o no) desde el que se «practicaba» ese nivel culto o académico.

Ahora bien: si reseñamos tales circunstancias hispánicas es porque en ellas se nos revela el hecho verdaderamente significativo de que tal nivel «docto» (o académico en general) posea una cierta autonomía en la España del XVII, respecto al organicismo dominante. Hay que darse cuenta de que, al ser «aparatos públicos», las Academias están impregnadas en cierto grado por la autonomía objetiva que caracteriza (en su base) al funcionamiento de lo público en general, y que, por ello mismo, en estas Academias los contenidos nobiliarios-feudalizantes (en suma: el organicismo) no han logrado establecerse como plenamente hegemónicos (y ello aunque las reuniones «doctas» tengan lugar en las mansiones nobiliarias). Las Academias (o el nivel «culto» en general) pueden por tanto jugar aún (y lo hacen de hecho) con las categorías «clasicistas», «humanistas», etc., representativas más bien (de un modo u otro) de la ideología burguesa y mercantil. Pueden establecer sus «valores» a partir incluso de determinados enunciados animistas, pero habida cuenta de que (ya que estos enunciados animistas habían sido –en España– los más significativamente representantes del enemigo del feudalismo) el nivel «académico» se acogerá básicamente al estrato enunciativo del «aristotelismo no-organicista» que, como dijimos, a la vez que supone la continuación

de la tradición «humanista» (inevitable ya: lo «culto» y lo «humanista» se han hecho sinónimos a partir del XVI) supone igualmente una enunciatividad capaz de ser asimilada y aceptada (debido a su aristotelismo) por las normas feudales dominantes. «Asimilada»: no solo por parte del organicismo pleno (exterior a las Academias o al nivel «culto») sino por los propios intelectuales «cultos» o «académicos» que (siendo en última instancia organicistas) ven así posible adoptar un horizonte ideológico extraño (cuando no opuesto: el clasicismo humanista, etc.). Y, por consiguiente, legitimando (ante sí mismos) su propio deseo de creer que están actuando efectivamente en un nivel culto (creerse «doctos»). De ahí, pues, la peculiar (y relativa) autonomía de este «rincón» ideológico. Y con ello, también, la peculiar complejidad del caso gongorino. Pues, por un lado, también los «doctos» atacan a Góngora en tanto que no se presenta como estrictamente «aristotélico» (incluso también le critican lo mismo algunos de sus «amigos»: en cierto modo, el propio Abad de Rute[18], y sobre todo Pedro de Valencia)[19]. Esto es, lo alaban y lo critican en tanto que no se atiene a las categorías y a los temas considerados «serios» por la enunciatividad aristotélica. O bien (cuando no se trata de «amigos»: como en el caso de Jáuregui) los doctos atacan a Góngora por su excesivo abuso de la oscuridad y del misterio o dificultad, un elemento que, como vimos, era sin embargo reivindicado precisamente por los cultos como el signo decisivamente caracterizador de su estatus. Pues, en términos de Jáuregui, no debe llamarse: «oscuridad en los versos el no dejarse entender de todos, y a la poesía ilustre no pertenece tanto la claridad como la perspicuidad. Que se manifieste el sentido, no tanto inmediato, sino con ciertos resplandores no penetrables a primera vista, a esto llamo perspicuo y a lo otro claro…»[20]. Y es a este tipo de planteamiento (como indica Lázaro Carreter)[21] al que se refiere Carrillo de Sotomayor cuando, en su «Libro de la Erudición Poética» (1611), quizás el más aristotélico de los textos teóricos coetáneos (tan alabado por Gracián precisamente por eso) hace el elogio de: «…La costumbre del hablar, con sentimiento de los doctos»[22]. Especificando que además (y nuevamente según Jáuregui) la norma docta es perfectamente consciente de la existencia de dos tipos de oscuridades. Una que se halla «en el orden y modo de la locución, y en el estilo del lenguaje sólo…»; y otra que se basa en las sentencias («esto es, en la materia y argumento mismo, y en los conceptos y

pensamientos dél»)[23]. Y añade Jáuregui: «es las más veces loable […] Mas la otra que solo resulta de las palabras, es y será eternamente abominable…»[24]. Y a propósito de esta misma temática Lázaro Carreter recuerda acertadamente las afirmaciones con que Polo de Medina especifica que si los versos «hacen alguna resistencia al entendimiento» ello debe nacer: «de lo misterioso y retirado del concepto, no de lo forastero de las voces y marañada colocación de los términos; y cuando no nace de esto la oscuridad no culpéis al poeta de oscuro, pues él no tiene más obligación que decir su concepto en palabras que ni por humildes las desprecien, ni por desviadas las extrañen…»[25], etcétera.

Como vemos, el término clave es en cualquier caso el de «concepto» directamente relacionado, a su vez, con el de «oscuridad» (y consiguientemente con los diversos tipos de esta). Ahora bien: ya dijimos cómo esta noción de oscuridad, esgrimida por los «cultos», suponía tanto una huella del funcionamiento de todos los aparatos públicos (el secreto burocrático, etc.) como una huella del carácter «mistérico» que el animismo (y a la larga, en consecuencia, toda actividad «humanista» o «culta» desde el XVI) consideraba entre sus bases indispensables, bien para lograr su funcionamiento interno (recuérdese a Copérnico) o bien para mostrar exteriormente su superioridad. Pero en el XVII español la autonomía de este nivel «culto», de esta normativa «académica» o «docta», es solo relativa, como decimos. Si el organicismo dominante se ve «obligado» a permitir ese funcionamiento relativamente autónomo del nivel «culto» o «académico», veremos sin embargo que, a la inversa, este funcionamiento «académico» revela sin duda las huellas de la presión a que lo somete el dominio organicista. Así, aunque los planteamientos de Carrillo, Jáuregui, Gracián o Polo acerca de la necesidad de escribir «en oscuro» o «en difícil» (para ser docto) derivan por supuesto de toda esa problemática en que se entrelaza el secreto burocrático con la tradición del clasicismo mistérico, esto no es todo: tales afirmaciones acerca de la «dificultad» poética suponen, a la vez (y especialmente), la necesidad organicista de diferenciar (como apuntábamos a propósito de la cuestión de los prólogos) entre el vulgo sin más y el discreto lector (por lo que hace al público). Y por tanto, por lo que hace a los escritores, diferenciar entre el escritor que cultiva verdaderamente la imitación adecuada del orden del mundo y el que no la cultiva. O diferenciar incluso

entre el escritor «culto» y el «público lego», con lo que (a través de unos mecanismos ideológicos «públicos» y «clasicistas» –o sea: en el fondo ajenos–) el organicismo feudal logra restablecer su vieja tradición jerárquica acerca de los verdaderos «intérpretes» de las signaturas del mundo, etcétera.

Y si esto es así, respecto a la oscuridad actuante dentro de la «Norma culta», la misma «presión» organicista, podemos apreciar, al sentido del concepto en el interior de tal Norma. Sencillamente: el concepto de que hablan Jáuregui, Polo de Medina o Gracián no es otra cosa que un trasunto (bajo una nueva enunciación –aristotélica–) de lo que los teóricos escolásticos llamaban en estricto, en el medievo, el «sentido espiritual» [(en suma, el que se concentraba en el sentido anagógico, pero que reverberaba a través de la huella de los demás sentidos: el literal, el moral y el alegórico).][q] Ya que se trata solo de una variación terminológica: se sustituye, diríamos, la terminología «aristotélico-escolástica» medieval por la terminología «aristotélico-retórica», devenida incuestionable para cualquier nivel docto a raíz del XVI con la puesta en circulación de las «poéticas grecolatinas» y de sus «comentaristas». Todo ello con un aura de prestigio que nadie pueda romper en tales niveles, por supuesto, más siempre tratándose de una simple variación en la terminología. En el fondo nada ha cambiado. Cuando Gracián habla en la Agudeza de: «frases sin conceptos, hojas sin fruto», o cuando señala (en el Oráculo): «Vanse muchos […] por las hojas de una cansada verbosidad, sin topar con la sustancia del caso…»[26], etc., es inútil (¿será preciso recordarlo?) leer en ello una especie de contraposición (kantiana «avant la lettre»), entre la forma y el contenido (o entre lo sensible y las ideas, o viceversa) al modo positivista-fenomenológico que especificábamos más arriba.[r] Podrá plantearse, si, hasta qué punto la noción de concepto tiene en Jáuregui menos carga organicista que en Gracián, etc., pero sin olvidar nunca que es una misma problemática la que determina rigurosamente el discurso teórico del uno como del otro.

De cualquier modo, conviene recordar la especial evolución que sufre el término concepto desde fines del XVI en adelante, dado el lugar decisivo que ocupa en el centro de todas estas polémicas. Habíamos visto ya, por un lado, la específica significación del

término concepto en el interior de la problemática animista propiamente dicha. Pero esta peculiar significación animista va a sufrir un decisivo desplazamiento al inscribirse el término en el horizonte aristotélico desde fines del XVI: ahí concepto va a significar ya otra cosa, tanto para los organicistas como para los racionalistas (o los «no-organicistas» en general). Se ha señalado el libro de Camillo Pellegrino (Del concepto poético, 1598)[27] como el primer caso en que se hace perceptible tal transformación, pero de cualquier forma lo importante es indicar que, al inscribirse en este horizonte aristotélico, el concepto va a cobrar no solo un nuevo significado (no será ya nunca más la Idea expresada en el poema, al modo animista),[s] sino sobre todo ese nuevo papel preponderante, al que aludíamos anteriormente, respecto a todas las polémicas del XVII. Y ello por una cuestión obvia: para el aristotelismo en general el concepto es un elemento más –aunque privilegiado– del espacio de la Ratio. Por tanto, todo dependerá del punto de vista desde el que se enfoque esta Ratio: desde el punto de vista cartesiano (o «racionalista» en general) o desde el punto de vista tomista u organicista (con el peculiar sentido que vimos que ese espacio de la Ratio tenía para el tomismo). En el primer caso (el «cartesianismo»), «concepto» y «ratio» acabarán lógicamente por condensarse, por ejemplo, en la cuestión de las reglas y de las unidades de que tanto hablarán los teóricos franceses sobre todo a partir de la segunda mitad del XVII. En el segundo caso (el «organicista»), «concepto» y «ratio» serán términos que conllevarán necesariamente (de modo más o menos indirecto) toda la problemática feudalizante que habíamos especificado a propósito del tomismo estricto. Así no resulta gratuito que sea un jesuita, el P. Díaz Rengifo, el primero que (en su Arte Poética de 1592)[28] no solo establezca la distinción entre buen y mal «conceptismo», sino que además ejemplifique tal dicotomía respectivamente en Ledesma y en Góngora. Para el jesuita, en efecto, Ledesma se movería en el nivel de las sentencias («agudos y sentenciosos conceptos»), mientras que Góngora preferiría moverse sólo en el nivel del «ornato» preconizado por la Retórica. Con lo cual nos trasladamos de nuevo al viejo ámbito medievalizante de las siete artes liberales y de la «enarratio auctoris» (o «intentio auctoris», como Santo Tomás), ámbito que los doctos españoles, en tanto que básicamente organicistas, identifican sin más con los nuevos términos retóricos derivados de los comentaristas aristotélicos: de Retórica a Retórica,

todo se mete en un mismo saco. Como vimos, la «enarratio auctoris», o sea, el método medieval por excelencia de explicación de textos (simultáneo a la aplicación de los cuatro sentidos escriturarios), estaba constituida por tres niveles sucesivos: littera, sensus y sententia. La sentencia condensaba en cierto modo el nivel correspondiente al sentido anagógico, o sea, a la comprensión de la profundidad extrema escondida en el texto, comprensión que por ello mismo tenía que ser generalmente «alegórica» o «espiritual», etc. Pues bien: cuando los doctos organicistas españoles hablan de concepto suelen entender una significación muy similar a la que se entendía bajo el viejo término de sentencia. Así, aun teniendo en cuenta que hemos pasado de la Retórica medieval estricta a la Retórica aristotélica, resulta evidente que, para el organicismo del XVII, tanto el concepto aristotelizante como la sentencia medieval son siempre la representación de la sustancia, o mejor, la representación de la realidad, tanto sustancial como accidental, de cada «caso». En suma, pues, he aquí las claves de esta perspectiva feudal: sustancia, sentencia y concepto. A través del espesor de estos signos se entretejen necesariamente todas las polémicas ideológicas surgidas en el interior del organicismo español del XVII. Podemos comprender ahora, en estricto, por qué decimos que el concepto de que hablan Jáuregui o Gracián no es otra cosa efectivamente que una nueva enunciación de lo que los teóricos escolásticos llamaban en estricto «sentido espiritual» (id est: la citada sustancia en cada caso…). Y es esto lo que asimismo subyace en las diversas condenas que los «doctos» hacen de lo que ellos llaman una oscuridad que se basaría solo en lo que (igualmente ellos) llaman «palabras»: esa cuestión de las «hojas sin fruto», de la «verbosidad sin sustancia». Ya que se trata simplemente de condenar cualquier intento de utilización del «sentido literal» (tratar a la «figura» –o la «imagen»– como si fuera «concepto»), pues con tal utilización solo podría obtenerse como resultado aquello que las apariencias valen de por sí (únicamente) si el escritor no es capaz de verlas como «signaturas», si no les ve un trasfondo: vaciedad, falta de sangre, verbosidad huera, etcétera.

No se trata tampoco de detectar en las proposiciones de los doctos una especie de «teoría del lenguaje» al modo actual (plantearlo así solo supone, nuevamente, una aberración teórica, no demasiado infrecuente, sin embargo), como no se trata de detectar una práctica

de la «forma poética» que sirviera como ejemplificación histórica (de nuevo «avant la lettre») de los citados presupuestos kantianos sobre la «poesía pura», etc. Muy al contrario, se trata simplemente de recoger en estos textos de Jáuregui o Gracián el funcionamiento estricto de la lógica propia del organicismo y su presencia hegemónica sobre el panorama ideológico del XVII español. Pero teniendo en cuenta a la vez las matizaciones específicas con que esta problemática organicista se nos presenta según sea elaborada por parte de ciertos escritores muy rigurosamente académicos y neoaristotélicos (como Jáuregui), por parte de escritores «cultos» pero ¿no estrictamente académicos o neoaristotélicos?[t] (como Quevedo y Gracián), o por parte de escritores plenamente organicistas (y que solo pretenden ser «cultos» –id est: ideólogos teorizantes– dentro de los límites estrictos del organicismo –como Lope y, en cierto sentido muy distinto, Ledesma–).

De cualquier modo: sea cual sea el grado de matizaciones históricas precisas que establezcamos en torno a la verdadera significación de «concepto» en el XVII español, no cabe duda de que esas mismas especificaciones habrá que establecerlas también en torno al término «palabra» (igualmente característico, como vemos, de las polémicas de la época y funcionando de modo simétrico –«gemelo/inverso»– respecto al «concepto»). Pues, en efecto: dentro del organicismo el término «palabra» (o «verbosidad», o «dificultad huera y artificiosa», etc.) presenta como único significado real el nivel de las «apariencias» (o el sentido literal, la «imagen» o la(s) «figura(s)», etc.) condenables pues en aquellos casos en que se utilicen como si tuvieran un valor espiritual en sí mismas (como si las «apariencias» no fueran signaturas, encarnaciones o inscripciones, por tanto, de la voz de Dios en las cosas sensibles). Con lo que se explica el hecho de que la poética sustancialista, como ocurría con la Emblemática, nos ofrezca siempre un doble movimiento: para poder extraer el sentido espiritual inscrito en las cosas es preciso tratarlas precisamente aplicando sobre ellas el «sentido espiritual». Quiero decir –o mejor: dicen los organicistas–: si no se cree en Dios es imposible ver el mundo como escritura de Dios. Esto es: si no se aplica la «fe» (o el «sentido espiritual», o el «concepto») es imposible darse cuenta de la mezcla sustancial que constituye a las apariencias, etc. En «teología» se hablaría de herejes. En «poesía» ese término «herejes» aparece asimismo con

relativa frecuencia, y generalmente con un matiz burlesco como ha señalado Andrée Collard: los «culteranos» igual a los «luteranos»[29]. Solo que, si bien es verdad que ninguna «broma» es «inocente» (en el estricto sentido freudiano de ambos términos) y que por tanto existe sin duda una intención específica en el hecho de denominar «secta de heréticos» (o cualquier otra variante similar: culteranos/luteranos; pero a Jáuregui «latín andaluz») a los innovadores o gongorizantes del XVII, ello no implica sin embargo (como presupuso A. Collard) una alusión más o menos directa al carácter converso o judaizante de tal heterodoxia (el americocastrismo de nuevo y sus biempensantes conclusiones disfrazadas de rebeldía: bajo todo conflicto existirán las «castas», las «religiones» o las «culturas», nunca las clases)[30], etc. Muy al contrario: tal apelación burlesca a la herejía únicamente indica una confusa percepción por parte de los múltiples seguidores del inconsciente organicista (la «no-inocencia» de cualquier burla radica precisamente en el hecho de que en ella se traiciona al propio «inconsciente ideológico») que de algún modo trata siempre de denunciar y de avisar en qué consiste el peligro de tal trasfondo «herético»[31]. Este aviso: tomar a las apariencias en sí mismas –como hace el gongorismo– es solo verbosidad y vacío. Es una clara desviación respecto al procedimiento que se basa al contrario (como exige la norma organicista) en el concepto. Pues como sabemos que dice Gracián: «concepto es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos»[32], etc. Es decir: «concepto» es la «escritura» que «lee» a los objetos como «signaturas», y los engarza, en razón de su «semejanza», dentro de un texto único: el orden de Dios. Y es también, finalmente, a partir de aquí como podemos comprender la última connotación latente en torno a la cuestión de la dificultad o de la oscuridad en el organicismo: pues, en efecto, cuando observamos una y otra vez cómo los escritores inscritos en la polémica repiten obsesivamente que una cuestión es la dificultad que nace de las «palabras» y otra la dificultad que nace de las «cosas», no debemos olvidar (además de todo lo dicho) que era este precisamente el planteamiento que esgrimía Santo Tomás a la hora de fundamentar la existencia de los cuatro sentidos en la Escritura, es decir, el hecho de que: 1.o) en el texto de la Escritura reverberaba no solo la palabra humana, sino también la palabra de Dios; y 2.o) no solo la palabra humana en tanto que imagen de la divina, sino en tanto que esa misma voz

divina portaba consigo el orden del mundo (peso, número y medida) al inscribirse gráficamente en el orden del texto. (Es la polémica verba/res). Texto y mundo hechos pues permeables, fundidos entre sí, por ese mismo orden de las cosas, no –digamos– en sí mismas, sino en cuanto que reflejaban a su vez ese orden sígnico en general, etc. Pues bien: es esta misma problemática la que vemos prolongarse y subyacer en estas polémicas organicistas del XVII en torno a la «dificultad», bien de «palabras» o bien de «cosas». Como dice Suárez de Figueroa es vano aquel discurso que «solo comunican sus versos, no para desengaño, sino para ostentación»[33]. Desengaño, es decir: todo texto verdadero, en tanto que reflejo, en su propio orden, del orden del mundo, debe mostrar también la necesidad de desengañarnos de las cosas para acceder a la verdad que ocultan. Es este, por supuesto, el verdadero sentido del pedagogismo y el moralismo de la literatura organicista (que no tiene nada que ver con el moralismo propio de la literatura posterior, por ejemplo, el de la Ilustración, etc.). Mientras que, por el contrario, los textos que se niegan a reconocerse como reflejos sustanciales, como portadores –y mostradores– de la verdad sígnica, id est, los textos que creen ordenarse según una verdad autónoma (sus meras «palabras», la vaciedad de la «armonía sin sustancia»), solo serían como los cristianos que creen que sus pensamientos y sus actos son autónomos, que no tienen nada que ver con el orden de Dios, que aceptan el mundo de las apariencias como verdades en sí mismas y (en vez de desengañarse) se engañan, se convierten en vacuos adoradores de lo mundano, en representantes sin más de la ostentación y del aparecer.[u]

[Evidentemente el problema era el de creer en las apariencias y el de creer en la creación: ¿podía alguien como Góngora crear un mundo a partir únicamente de las apariencias? Por supuesto que esto no implica la relación de Milton o Blake como un desafío humano a la concepción divina (como en los románticos), pero tampoco se trata del ser del lenguaje, porque el ser del lenguaje no existe (salvo para Heidegger). Se trata simplemente de tomar a los signos como signaturas o a las signaturas como signaturas. No se trata de representarse el lenguaje en sí mismo (Góngora) frente al contenido (Quevedo).][v]

5. El final de la polémica: Gracián

A.— Así nada más sintomático, de tal situación de dominio organicista, que las afirmaciones normativas de la «Agudeza» de Gracián (varios años después de la polémica gongorina), en donde se establece una especie de balance reposado de todas estas cuestiones y en donde simplemente se lleva al más alto grado el organicismo que estaba latente en otros ámbitos. Si tomamos la noción de agudeza y la noción de concepto, como la más representativa del discurso gracianesco, podremos apreciar claramente esta problemática. Respecto al «concepto» ya hemos visto que Gracián lo define así: «Concepto es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos». O bien: «lo que es para los ojos la hermosura y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto»[34], etc.[w] El «concepto» queda pues asimilado en Gracián (como en todo el organicismo según apuntamos antes) a la «metáfora», es decir, el «concepto» no es otra cosa que la captación (y la representación consiguiente) de la «semejanza» que existe entre las cosas. Y ello siempre que se tenga en cuenta lo que el término semejanza implica en estricto para el organicismo: por ejemplo, cuando este dice, en su proposición básica, que el «hombre» es semejanza de «Dios», o que los hombres son, por ello, «semejantes» entre sí.[x] Esto es: la semejanza (o correspondencia) que existe entre los objetos y que el concepto expresa («exprime») es algo que es preciso saber «ver», que es preciso «detectar». El organicismo (Gracián en este caso concreto) llamará «concepto» por tanto a esa capacidad (o ese esfuerzo) del escritor (de su ratio, de su entendimiento) para «saber ver y oír» (su saber leer, su saber escribir) la correspondencia que se enhebra entre las cosas como un efecto visible del orden que habita en ellas. En estrictos términos organicistas de nuevo: concebir a las apariencias como signaturas, ver que la «correspondencia» (o «analogía») entre ellas es debida a la presencia del orden de Dios en ellas (que son semejantes entre sí porque son representaciones vivas del orden de Dios), etc. Un discurso será pues conceptuoso cuando sea verdaderamente la representación, la captación, de esa problemática.[y] Para Gracián, como para cualquier otro teórico aristotélico-organicista, con el

término «entendimiento» no se quiere indicar en absoluto (como aclaramos al principio) nada parecido a lo que ese mismo término pueda suponer en la problemática kantiana posterior (esto es: el «entendimiento» concebido como lo «lógico» o «racional» opuesto a lo poético, lo sensible, lo fantástico, etc.).[z] Para Gracián y el organicismo el término entendimiento trata únicamente de designar el elemento que rige a cualquier tipo de «escritura» humana, el elemento, pues, desde el que se segrega cualquier tipo de producción ideológica. Es, en fin, otro nombre de la «ratio» escolástica, del espacio propiamente humano que queda relativamente autónomo (también por semejanza, por supuesto) frente a la necesidad de ayuda o de socorro que el hombre tiene respecto de la sabiduría divina. Ese espacio relativamente autónomo (y propio de la «escritura» humana: la «ratio» escolástica o el «entendimiento» gracianesco) posee una expresión propia también, el concepto, que es su verdadera encarnación, su verdadera materia (como lo es la hermosura para los «ojos» y la consonancia para el «oído»).[aa] En el organicismo así, una vez más, no se trata de que el discurso «poético» esté determinado por la hermosura o por la consonancia (a diferencia del discurso «teórico» que estaría determinado por el concepto). Para el organicismo el discurso poético (como cualquier otro tipo de producción ideológica, de «escritura humana») está determinado siempre en última instancia por tal espacio de la «ratio» (o del «entendimiento») y de su representación a través del concepto. Necesitándose a la vez (no hay dicotomía razón/sentidos) elaborar ese discurso haciéndolo «agradable» a los ojos, «consonante» a los oídos, etc. Pero lo radicalmente decisivo es esto:[ab] la verdadera «forma» (id est, el elemento «formante» en sentido aristotélico/tomista: dador de vida) del discurso es siempre el elemento derivado de la «ratio» o «entendimiento» (en tanto que este es el único espacio que el organicismo concibe como habitáculo donde existe una semejanza con la presencia divina de la Escritura). En suma, para el organicismo la verdadera forma del discurso no puede ser otra cosa que el «concepto». Pero si con el término «concepto» se define la «expresión» de la correspondencia que existe entre las cosas, no se trata en absoluto de que el organicismo aristotélico nos diga que la «poesía» debe estar hecha a partir de la «razón». Dijimos que parece que, para el aristotelismo del XVII, lo que los críticos actuales llaman «forma» es lo que actúa sin embargo como «contenido», y

que lo que los críticos actuales llaman «contenido» (por ejemplo: las «ideas», o los «conceptos» que existen en un poema) es, al contrario, lo que actúa como forma en tal perspectiva. Es difícil percibir,[ac] con todo, entre los críticos «estéticos» actuales que se perciba que existe un desajuste entre la función que cumplen lo que hoy suele denominarse como lo «formal» y lo «conceptual» en un poema, y la función que a tales elementos les otorgan los teóricos «aristotélicos» del XVI o del XVII. No se han dado cuenta de esto, no han podido «ver» la infraestructura obvia que se derivaría de tal «desajuste»: en suma, que cuando los teóricos «aristotélico-organicistas» del XVII hablan de concepto, de forma, etc., no se refieren en absoluto a la misma significación a la que se refieren los críticos actuales cuando utilizan tales términos. Al contrario:[ad] se sigue creyendo que «forma» y «concepto» son términos que poseen siempre el mismo significado, tanto en el XVII como en la problemática actual. Por eso se puede igualmente creer que el problema «estético» actual se resolvería con solo invertir las funciones poéticas habitualmente concedidas por la crítica moderna a lo «formal» y a lo «conceptual» en el poema; inversión que debería hacerse de acuerdo con el citado modelo aristotélico: lo «conceptual» o «racional» debería considerarse como la verdadera «Forma» del poema; lo sensible o fantasioso debería considerarse como su «Contenido». Y ello en cuanto que se podría comprobar cómo en el modelo aristotélico la forma «es» el concepto, etc. Claramente pues: los semióticos actuales «creen» de hecho que en la problemática «aristotélico-organicista» del XVII el término concepto o el término forma, etc., tienen el mismo significado que en la problemática «burguesa» y por eso su propuesta «estética» se basa en jugar con los mismos peones de la crítica tradicional, solo que cambiando la «función» de tales elementos dentro del poema.

B.— La cuestión sin embargo es muy otra. Si la problemática dominante en el XVII identifica el «concepto» con la «forma» del poema (o de cualquier discurso ideológico) ello es en tanto que «concepto» y «forma» son términos que, en sentido aristotélico-organicista, tal como los usa Gracián, por ejemplo, no tienen otra significación que la que les otorga el horizonte ideológico hegemónico en ese momento. Y, en consecuencia, cuando un

discurso no se presenta como determinado por el nivel «conceptuoso», por el reconocimiento de que las apariencias son signaturas (y que por tanto poseen un trasfondo, etc.) entonces el discurso se convierte en un mero molde «vacío», en mera «verbosidad sin sustancia», o (según señalábamos antes) en ese espacio «hueco» que Gracián definía de modo inequívoco: «frases sin concepto, hojas sin fruto». O bien, juntamente y en la misma problemática: «Agudeza» es un término que designa en Gracián únicamente una especificación interior (y «posterior» por tanto) a la temática del «concepto» (o de la «ratio», etc.). Pues la «agudeza» designa en efecto una «técnica» (o «capacidad cultivable» que posibilita al entendimiento para detectar más prontamente y expresar con mayor sutilidad o riqueza el orden (la correspondencia, la semejanza) que se extiende de cosa a cosa y en el interior de cada una de ellas. Puede haber, por supuesto, una «Agudeza» meramente «verbal». Es la que se da en aquellos autores a los que, dice Gracián: «hallo sin espíritu de concepto; forman muchos libros, cuerpos, pero sin alma conceptuosa»[35]. La verdadera «agudeza» depende pues de la convicción de que no puede haber «libro» o «discurso» que (para ser tal) no necesite partir siempre del concepto, esto es, del reconocimiento del sentido espiritual inscrito en la corteza de las apariencias corporales, so pena de que, de no ser así, el «discurso» o el «libro» se conviertan en meras vaciedades: esa correlación entre «libros sin alma» y «cuerpos sin alma», que establece Gracián.

Por supuesto que habría que investigar a partir de aquí las diferenciaciones específicas que se plantean entre el «aristotelismo-organicista» y el «aristotelismo no-organicista», tomando, por ejemplo, como representantes sintomáticos de ambas posturas a Gracián y a Cervantes, respectivamente.[ae] Y señalando cómo mientras Gracián habla de los discursos «vacíos» (o no «conceptuosos», etc.) definiéndolos como meros cuerpos, algo inerte y que carece de «alma», por el contrario, en el «Escrutinio» del Quijote, tras aludirse a la necesidad de quemar la mayoría de los libros de caballerías, se especifica sin embargo que: «no hablo de un Amadís de Gaula, ni aún del de Grecia y otros pocos, los cuales tienen mucho de bueno, sino de los demás, que ni tienen verosimilitud, ni doctrina, ni un estilo grave, y, por esto les decía un amigo mío “almas sin cuerpo”…»[36], etc. Esto es: los libros

«vacíos» son para Gracián «cuerpos» (sin «alma»); los libros «vacíos» son para Cervantes «almas» (sin «cuerpo»).

La matización es decisiva. Para el aristotelismo no-organicista (digamos: para el argumento cervantino) lo importante es, obviamente, la relación (inexcusable a la hora de producir un «relato») entre el espíritu «universalizador», por una parte, y la adecuación, por otra, de tal «espíritu» a lo particular, a la verosimilitud (so pena, en caso contrario, de convertirse en algo puramente absurdo, no verosímil, un «alma» sin aferramiento corporal, etc.): poética histórica, alma concreta.

Para el aristotelismo organicista, tal como se da en Gracián, por ejemplo, la cuestión se presenta exactamente «distinta». Digamos: se trata de una misma problemática, solo que con dos variantes de plasmación. Y teniendo siempre en cuenta la complejidad que en cada caso –Francia, Italia, España– conlleva la presencia del aristotelismo «no-organicista». Pero esto no nos interesa ahora.[af]

Exactamente «distinta», como decimos, nos aparece la cuestión en Gracián en tanto que en él lo que interesa ante todo es recalcar la necesidad de tener en cuenta que tras las apariencias existe un orden latente que les da vida. No ver esto, tomar las apariencias en sí mismas, sería como no ver que el hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios (y que «vive» por eso).[ag] Sería, pues, como considerar al hombre como un mero cuerpo, sin tener en cuenta el alma que lo habita y que lo impregna (los «libros» que no tuvieran en cuenta el «sentido espiritual» inscrito en las apariencias serían como simples «libros-cuerpo»), etcétera.

Como indica explícitamente Gracián, el proceso expresivo de la Agudeza radica siempre en que el escritor: «forma el careo, levanta el reparo, y dale salida sentenciosa»[37]. Esto es: el proceso de enfrentar («carear») dos objetos, reconocer o detectar la correspondencia existente entre ellos («levantar el reparo»: lo que implica a su vez reconocer a cada uno de ellos no como apariencias simples sino como signaturas) y, finalmente, expresar de modo conceptuoso («dar salida sentenciosa»: el único modo posible por lo demás) esa correspondencia así establecida entre ambos «objetos-apariencias-signaturas», etc. En una palabra: expresar su semejanza. Desde luego que Gracián habla de la semejanza solo como de uno

más de los grados de la «correspondencia» entre los objetos. Pero se trata de una mera cuestión de terminología: si nosotros preferimos designar como «semejanza» a lo que Gracián denomina como «correspondencia» en general, es solo porque a través del escolasticismo posterior la proposición clave («el hombre hecho a imagen y semejanza de Dios», etc.) se ha extendido más que ninguna otra, y con ello es más fácil extender la verdadera «lógica» implícita en los enunciados organicistas del XVII. No es, de nuevo, la identidad de los términos, sino el valor real de su significado, lo que nos interesa ahora. Y en este sentido no cabe duda de que las dos nociones claves de Gracián, el concepto y la agudeza, no designan otra cosa que estos dos aspectos que señalamos, ambos estructurados como dos momentos específicos de la problemática organicista (la feudal del XVII): a) el concepto como noción que indica que cualquier tipo de discurso debe basarse ante todo en el reconocimiento del «sentido espiritual» que late en las apariencias (siendo el concepto la expresión adecuada de ese reconocimiento, del tratamiento consiguiente de las apariencias como signaturas, y de la correspondencia –o la semejanza– existente entre ellas en tanto que inscritas todas en una misma textura, etc.); y b) la Agudeza entendida como noción que designaría la «sutilidad» o el «refinamiento» ulterior, en el interior de ese espacio del concepto, de ese reconocimiento de que el «discurso» debe ser transcripción de las signaturas y de sus «correspondencias» (del orden inscrito en ellas), etc. (Ingenio y discreción).

Gracián lo especifica claramente: la Retórica antigua no se había dado cuenta del verdadero sentido que tiene la Agudeza, y, dentro de ella, los «tropos» y las «figuras» (como nos dice en el Prólogo al lector)[38]. Pues se trata de que si bien la Agudeza se vale de los «tropos» y figuras retóricas, como de instrumentos para exprimir cultamente sus «conceptos», no hay que darles a tales tropos y figuras más valor que el que poseen como meros instrumentos, considerándose que deben ser limitados: «a la raya de fundamentos materiales de la sutileza, y cuando más, de adornos del pensamiento». Por el contrario, cuando la Agudeza (y sus tropos y figuras) se inscriben en el ámbito del sentido espiritual, entonces los discursos: «Son cuerpos vivos sus obras, con alma conceptuosa»,[ah] mientras que: «los otros son cadáveres que yacen en sepulcros de polvo, comidos de polilla»[39].

En suma: bien es verdad que el entendimiento (la «ratio») necesita pulirse con la agudeza (el «arte»: tropos y figuras); pero, a la inversa, no hay agudeza posible cuando esta no se sitúa en el ámbito espiritual (cuando, digamos, la agudeza sitúa al concepto «en» las figuras sin más, tomando a las apariencias como valores en sí como criticaban a Góngora sus enemigos),[ai] etcétera.

C.— Por todo ello podemos concluir que si bien la Agudeza y Arte de Ingenio no es, efectivamente, un manual de la estética del «conceptismo» poético, como a veces se pretendió, sí es el más elevado ejemplo de la teorización organicista por lo que hace a las normas productivas de cualquier tipo de discurso (poemas, sermones, relatos, etc.) a partir de la problemática característica de ese horizonte ideológico del XVII.[aj] Con unas últimas observaciones al respecto:

C.1.– Bien es verdad que Gracián distingue en estricto, y desde el «Discurso III» de la Agudeza, entre «agudeza de concepto» y «agudeza verbal». Pero hay que especificar[ak] que no solo no se trata aquí (de nuevo) de la contraposición kantiana entre la «forma» (hechos) y la «idea» (concepto), como puede suponerse inmediatamente. Sino que (lo que es más importante) tal diferenciación tampoco supone que, contra lo que venimos diciendo, el concepto sea una «parte» de la agudeza (y no al revés como establecimos: la agudeza concebida como especificación del ámbito conceptual, o mejor, concebido como la sutilización expresiva del «entendimiento» una vez que se ha «reconocido» el sentido espiritual inscrito en las apariencias, etc.). Pues, en efecto, no debe olvidarse que en ese «Discurso III»[40], Gracián no contrapone (hablando estrictamente) el «concepto» a la «palabra» (en el sentido postkantiano de estos términos, quiero decir), sino que enumera «tres» (y no solo «dos») manifestaciones posibles de la Agudeza, primero, cuando la agudeza se ejercita como revelación espiritual de las apariencias; recuérdese que el texto que Gracián utiliza al respecto es precisamente el ejemplo que el Organicismo feudalizante (religioso) suele usar al máximo, es decir, el ejemplo de la Muerte: con toda la significación que la Muerte conlleva en

tanto que dependencia hacia el Señor, etc. Y por ello Gracián especifica, en estricto, cómo todas las circunstancias («apariencias») que rodean a la muerte, deben ser entendidas a partir del doble sentido que en el morir se revela (como simbolización, en última instancia, del resto de las apariencias o circunstancias que existen en la vida humana). Alaba así Gracián al «orador sacro» que,

en la misteriosa ceremonia de la Ceniza, ponderó el entierro del hombre, con todas sus circunstancias: lutos de la iglesia, capuces de los eclesiásticos, llantos de los profetas, la cruz delante, poca tierra, que basta para cubrir al mayor monarca, y esa, polvo significativo del olvido, la uniformidad de palabras y de acción, que en la sepultura no hay desigualdades; y de esta suerte, que fue discurriendo por todos los demás requisitos funerales[41]. (Subrayado mío, JCR).[al]

Como se ve, todos los elementos claves de la ideología organicista se hacen aquí transparentes, se suceden en una inefable acumulación. Pero es a esto, en estricto, a lo que Gracián llama agudeza del «concepto». (Y ¿qué tiene esto que ver con el «racionalismo kantiano»?). Una vez más vemos cómo para Gracián la agudeza (que se mueve ante todo en el nivel del concepto) no es otra cosa que aquella «representación» que se asienta en el «sentido espiritual de las cosas». Y como se trata de ejemplificar ese «moverse ante todo», Gracián se refiere directamente al hecho que para el organicismo revela («ante todo») la dramática necesidad de «leer» las apariencias como signaturas de Dios (de concebir al hombre como dependencia –o imagen y semejanza– de Dios). Esto es: la muerte y sus «circunstancias».

La agudeza de concepto es, pues, la única verdadera «agudeza» para el organicismo. Pero ello no quiere decir que no puedan existir otros dos tipos: la agudeza (o el «ingenio») que se base meramente en las «palabras» (la agudeza verbal: algo que en sí mismo no es malo –aunque sea inferior a la agudeza de concepto–, pero que sí es «mala» siempre que se la considera como un fin en sí misma, sin trascender su carácter apariencial); y, finalmente, una tercera

agudeza, la agudeza de acción (por ejemplo: cuando Carlos V dejó caer el anillo en Francia, dice Gracián) que es en todo similar a la agudeza de las «palabras», y sobre la que se pueden hacer las mismas observaciones.

Pues, en efecto: si bien es verdad que estos tres tipos de agudeza (la del concepto, la de las palabras y la de la acción) pueden coexistir, hay que reconocer que se trata solo (como Gracián explicita inmediatamente) de una «división accidental»[42]. Y, como añade a continuación, lo importante será siempre la división de la agudeza que se haga a partir de «la correspondencia y conformidad entre los extremos objectivos del concepto»[43], ya que a fin de cuentas la agudeza «verbal» o la de «acción», aunque hay que anotarlas como posibles, no tienen («en sí mismas») ningún sentido auténtico, puesto que ello supondría el similar tratamiento de las apariencias en sí mismas, etc. Por lo tanto, la única diferenciación real entre los diversos tipos de agudeza será para el organicismo (y el resto del libro de Gracián así nos lo muestra) aquella que arranque del ámbito del sentido espiritual y de la consiguiente percepción de las apariencias como signaturas (esto es: de la consiguiente representación de la «correspondencia» o «semejanza» entre los objetos en forma de «concepto»). Con lo que la Agudeza se nos revela en última instancia como el «camino» (la técnica en sentido aristotélico como vimos a propósito de los aforismos) de «aplicación» del concepto o del entendimiento en cada caso concreto, etcétera.

C.2.– Y con una segunda, y última observación: no cabe duda, digamos, de que pese a todo (y en última instancia) estas nociones, decisivas en Gracián, de «ingenio» y de «entendimiento» (o de «agudeza») suponen el reconocimiento (en el interior de la lógica organicista) del impacto de «lo privado» y de todas sus secuelas. Según lo hemos especificado anteriormente respecto a la idea de la intención (típica en general de la moral jesuítica y de la gracianesca en particular) y respecto a la subsecuente noción de «prudencia» entendida como la específica manera aconsejada por el jesuitismo para la actuación del «alma cristiana» en el nivel público, etc. Es decir: la importancia concedida por Gracián al entendimiento, al

ingenio, el hecho de considerarlos como los puntos de arranque de cualquier proceso ideológico, es algo que nos revela sin duda la fuerza del impacto animista (y del maquiavelismo entre los jesuitas) sobre el organicismo escolástico: considerar al entendimiento, etc., como «punto de arranque» supone aceptar la lógica animista de que el alma (o el espacio privado del «yo», etc.) es el centro productivo de cualquier discurso. El impacto animista es así claro, pero solo en un primer nivel.[am] Porque, en su verdadero funcionamiento, esas nociones de «entendimiento», «ingenio», etc., no solo no tienen nada que ver con la lógica animista del «alma libre», sino que, más aún, traducen únicamente el especial modo con que el organicismo asume y acepta las influencias que, dentro de su sistema, ha podido provocar la presión animista (bien directamente, o bien por medio del específico animismo residual que se conserva en el nivel «académico» –o en el humus social en cualquier aspecto–).

C.3.– Finalmente: cuando más nos adentramos en este fascinante y complejísimo campo de las polémicas literarias de la época parece cada vez más evidente, asimismo, que el único medio de conseguir una verdadera delimitación de tales polémicas, consiste en pasar desde lo que podría considerarse como ideología literaria estricta al ámbito más amplio de la ideología vital en cualquier sentido. Pues, en efecto, hay que tener en cuenta que esta serie de polémicas en torno al «sustancialismo» o al «no-sustancialismo» del discurso alcanza su grado máximo cuando se trata de contraponer el ideal político de los eclesiásticos y/o capas nobiliarias a la opacidad y la ambigüedad (objetiva) estatal o cortesana extendida en el XVII. [La opacidad, el desorden social lo vive todo el mundo, claro es, y los de abajo se las apañan como pueden, claro es (la picaresca del pobre), y los de arriba se ven obligados a hacer su picaresca del rico (es literatura clerical, la de Gracián, el magnífico).][an] Y es en esta peculiar temática política donde podremos hallar, mejor que en ningún otro sitio, todo el real trasfondo ideológico que se refleja en las polémicas literarias, por la sencilla razón de que en los textos «políticos» necesariamente se habrá de insistir más en esa contraposición clave entre lo que sea «sustancial» y lo que sea «no-sustancial». Por ejemplo, cuando se hable de la contraposición entre la vida «campesina» concebida como estrictamente «feudal» y la

vida cortesana o política sin más: en la vida campesina las apariencias son sustanciales, transparentan directamente el orden divino, mientras que en la Corte o en el Estado las apariencias se han hecho opacas, no dejan traslucir su sustancia verdadera, etc. Todo ello con dos observaciones necesarias: 1.o) Evidentemente en esta especial consideración nobiliaria de la vida campesina, como la auténticamente válida, pueden persistir latentemente tanto un cierto residuo del erasmismo cristiano, por una parte (su culto a la naturaleza –los refranes o la lectura– como expresión sin mediaciones de la voz de Dios en el hombre), y del animismo laico por otra (cfr. toda la práctica naturalista y eglóguica de Petrarca a Garcilaso: la «naturaleza» concebida como la verdad íntima del alma);[añ] tanto esto, digo, como la propia práctica feudal que puede ir desde la concepción nobiliaria «del campo», como lugar de la riqueza personal de los nobles hasta incluso la concepción (igualmente feudal pero ya no estrictamente nobiliaria) del campesino como portador último del honor legítimo y de la buena sangre, etc. (siendo necesario tener en cuenta todas las contradicciones –desde la burla a la sublimación– que Noël Salomon ha sabido reseñar a propósito de la figura del campesino dentro de la ideología de la época)[44]. 2.o) Por supuesto que, asimismo, un residuo de toda esta especial mescolanza, típica de la etapa absolutista, puede observarse en todo el horizonte pequeño burgués del XVIII en adelante (tematizado por Rousseau, por Kant, por los románticos) con su conocida serie de proposiciones acerca de la Naturaleza, del campo, y sobre todo de la «Naturaleza humana». Solo que ahí se trata ya de otro mundo, otra problemática de base radicalmente distinta, tan distinta como pueda serlo el llamado derecho natural esgrimido por la burguesía revolucionaria[ao] (y basado en una perspectiva perfectamente desacralizada) del llamado derecho natural escolástico y feudalizante, obviamente basado en una concepción plenamente sacralizadora del orden del mundo, etc. 3.o) En el XVII español la apelación al «campo» no solo no es roussoniana, sino que, aun poseyendo determinados elementos residuales erasmianos y animistas, es ante todo una expresión del organicismo feudal y nobiliario determinante en la época.[ap] Así lo escribe, por ejemplo, explícitamente, Liñán y Verdugo en su Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte, de 1620[45], en un texto que suele citarse con frecuencia como ejemplar típico de toda esta situación. Y la contraposición

organicista (nobiliaria) es clara frente a la opacidad de la política realmente existente: «ser» frente al mero «aparecer», sustancias verdaderas frente a las meras «apariencias fabulosas», etc. Y lo que se aplica a la práctica política se aplica igualmente a las controversias sobre la práctica literaria: se trata sencillamente de que en tales polémicas se refleja siempre en el fondo, directa o indirectamente, la quiebra general a la que se ve sometida, de un modo u otro, la organización nobiliaria en toda Europa a partir del XVII.

Así, por ejemplo, podemos ver cómo el «racismo sanguíneo» en que se sumerge la ideología nobiliaria en España no es en absoluto un caso único (motivado –según se pretende desde las perspectivas «americocastrianas»– por el odio a los judíos o los conversos), sino tan solo un caso más (connotado en concreto, eso sí, en las circunstancias específicas de lucha en la Transición española, por la ideología de la sacralización, etc.) dentro de la reacción nobiliaria general que se produce en toda Europa a partir del XVII (como ha demostrado en este sentido el investigador belga André Devyver) [46]. Pues la cuestión de la sangre es compleja (para España lo ha señalado con frecuencia Domínguez Ortiz)[47]: perseguir sangres impuras no significa solo perseguir judíos, sino básicamente –una vez más– perseguir «burgueses», es decir, perseguir a los nuevos nobles, «disfrazados» tanto por su poder económico –los «ricos»– como por sus méritos político-burocráticos –los «letrados»–. Y persecución es, en todo, un término paralelo a ostentación. Ambos con un significado único en la base: la necesidad nobiliaria de delimitar espacios, de trazar claramente fronteras, de autoconsiderarse en la propia crisis. Ni el dinero ni el mérito son nobles: la nobleza es sanguínea, inmemorial, mítica, cuestión de «parto» y no de «compra». «Parto», es decir, «linaje», esto es, «sangre»; «sangre», es decir, reflejo del orden de Dios, de la necesidad de jerarquización. Es la diferencia jerárquica la que conviene delimitar con toda exactitud. La nobleza es diferente, la «sacralización» lo confirma. O al menos lo confirmaba: ahora todo ha cambiado. El sustancialismo nobiliario se tambalea desde el momento en que cualquiera puede comprarlo, puede adquirir –en el mercado– la sustancia de los «nobles». Es un disfraz al que hay que perseguir a la vez que el «verdadero» noble debe ostentarse cada vez más como tal, como diferencia real[48].

Ni los vestidos ni los textos pueden ser pues «asustanciales». De ahí el trasfondo último de todas las polémicas de la época, desde las «sanguíneas» a las «literarias». Se trata de conseguir que cada texto y cada «posición» social se configuren en tanto que verdades sustanciales, se clarifiquen, respondan a su verdadero «orden», etc., puesto que el problema básico que hay que resolver y controlar es precisamente el de la difusión –objetiva, incontrolada– de la asustancialidad a todos los niveles: desde los nobles sin «sustancia» (los que no son verdaderas signaturas divinas, aquellos en los que no habla el orden de Dios sino que han comprado la apariencia de tal orden) hasta las metáforas o los textos asimismo sin sustancia, esto es, los que son únicamente «frases sin concepto» y «hojas sin fruto».[aq]

---

[a] Anotación en margen superior de folio (1989, 298): «Falta: Pasiones frías / sentidos / cuerpo».

[b] Anotación en reverso de folio (1992, 272): «Metáfora: Atracción por ¿Semejanza o Simpatía? / Semejanza: divina?: correspondencia (Gracián) Semejanza animista / Simpatía: literal? Gozar: cuello, cabello… atraerse // Explicar: paulismo o agustinismo de Quevedo. Hombre interior. Hombre exterior». [Y véase Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp 68-70 (2017, pp. 61-63)].

[1] [Véase Dámaso Alonso, «Una generación poética (1920-1936)», Finisterre, 2.a época, 1 (marzo 1948), pp. 193-220; reimp. en: Poetas españoles contemporáneos, Madrid, Gredos, 1952, pp. 167-192, y en Obras Completas. IV. Estudios y ensayos sobre literatura, Madrid, Gredos, 1975, pp. 547-593. Cfr. Juan Carlos Rodríguez, «Dos reflexiones sobre el 27 y la construcción de una "cultura nacional". I. Reflexión primera», en De qué hablamos cuando hablamos de literatura, cit., pp. 531-553. Y además, entre otros muchos, cfr.: Andrés Soria Olmedo (ed.), ¡Viva don Luis! 1927. Desde Góngora a Sevilla, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1997; Gabriele Morelli, Gerardo Diego y el III Centenario de Góngora (Correspondencia inédita), Valencia, Pre-Textos, 2001; Andrés Soria Olmedo (ed.), Una densa polimorfía de belleza.

Góngora y el grupo del 27, Málaga, Junta de Andalucía/Centro Andaluz de las Letras, 2007; José Lara Garrido, «Adiós al Góngora del 27», en Rafael Bonilla y Giuseppe Mazzochi (eds.), La hidra barroca. Varia lección de Góngora, Sevilla, Junta de Andalucía/ Consejería de Cultura, 2008, pp. 321-333; Aurora Egido, El barroco de los modernos. Despuntes y Pespuntes, Valladolid, Universidad de Valladolid/Cátedra Miguel Delibes, 2009; Miguel Ángel García, «Tres siglos después de Góngora: hacia la pura existencia estética», en A. Jiménez Millán y A. Soria Olmedo (coords.), Rumor renacentista. El Veintisiete, Málaga, Centro Cultural del 27, 2010, pp. 131-202, y Julio Neira Jiménez, «Construcción crítica y realidad histórica de la generación del 27», Epos, XXXIV (2018), pp. 191-209, reimp. en Julio Neira, Claves para el estudio de la Poesía del 27, Madrid, UNED, 2021].

[2] [Cfr., para estas cuestiones, los dos apartados de la «Primera parte» de este libro; supra].

[3] [Véase Juan Carlos Rodríguez, «El horizonte positivista: su inversión idealista (la fenomenología)», en Para una teoría de la literatura (40 años de Historia), cit., pp. 203-226, y «Contornos para una historia de la literatura», en De qué hablamos cuando hablamos de literatura, cit., pp. 61-95].

[c] Anotación en margen superior de folio (1989, 302): «Ojo: el juego es también al revés: naturaleza (necesidad) / espíritu (libertad). Aclararlo».

[4] [Véase Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 159-179 (2017, pp. 146-162); «Poesía de la miseria/miseria de la poesía (Notas sobre el 27 y la vanguardia)», en VV.AA., Lecturas del 27, Granada, Universidad de Granada/Departamento de Literatura Española, 1980, pp. 335-378 (reimp. en La norma literaria, cit., 3.a ed., pp. 241-279); La literatura del pobre, cit., 2.a ed., pp. 54-67, y Para una teoría de la literatura (40 años de Historia), cit., pp. 203-251].

[5] [Cfr. Luis de Góngora, 1627-1927. I. Soledades de Góngora, Madrid, Revista de Occidente, 1927 (ed.: Dámaso Alonso / Estudio preliminar: «Claridad y belleza de las Soledades», pp. 7-36, reimp.

en: Estudios y ensayos gongorinos, Madrid, Gredos, 1982, 3.a ed., pp. 66-91, y en Obras Completas. VI. Góngora y el gongorismo, 2, Madrid, Gredos, 1982). Además, véase Dámaso Alonso, «Antología poética en honor de Góngora, recogida por Gerardo Diego», Revista de Occidente, XVIII/54 (diciembre 1927), pp. 396-401, y Dámaso Alonso, «Alusión y elusión en la poesía de Góngora», Revista de Occidente, XIX/56 (febrero 1928), pp. 318-338, reimp. en: Estudios y ensayos gongorinos, cit., pp. 92-113, y en Obras Completas.V. Góngora y el gongorismo, 1, Madrid, Gredos, 1978, pp. 318-338].

[6] [Cfr. Dámaso Alonso, «Góngora y la literatura contemporánea», en Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, Extra 2 (1931-1932), pp. 246-284, reimp. en Estudios y Ensayos gongorinos, cit., pp. 518-567, y en Obras completas. V, cit., pp. 725-770].

[d] Anotación en margen derecho de folio (1989, 304): «Ojo: aclarar».

[7] Dámaso Alonso, Estudios y Ensayos gongorinos, cit., pp. 544-545.

[e] Anotación, en margen superior de folio (1992, 281): «L. J. Velazquez: XVIII // Culteranos/luteranos: XVII».

[8] [Véase Marcelino Menéndez Pelayo, «Capítulo X. Continúan las teorías acerca del arte literario en España durante los siglos XVI y XVII…», en Historia de las ideas estéticas en España. Las ideas estéticas entre los antiguos griegos y latinos. Desarrollo de las ideas estéticas hasta fines del siglo XVII (1884 y 1894), México, Porrúa, 1985, pp. 475-585, esp. pp. 560-585. Cfr. Historia de las ideas estéticas en España. II. Siglos XVI y XVII, Madrid, CSIC, 1940 (ed.: Enrique Sánchez Reyes / Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo), y Obras Completas. Tomo I. Vols. I-II-III. Historia de las ideas estéticas en España, Santander, Universidad de Cantabria/Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2010 (ed.: Gerardo Bolado). Cfr. Dámaso Alonso, «V. La negación del barroquismo: sus consecuencias», en Menéndez Pelayo, crítico literario (Las palinodias de Don Marcelino), Madrid, Gredos, 1956, pp. 69-81; VV.AA., Menéndez Pelayo. Cien años después. Actas del Congreso Internacional, Santander, UIMP-Cátedra Menéndez Pelayo, 2012, y

Joaquín Álvarez Barrientos, «Menéndez Pelayo, tradicionalista renovador», en Marcelino Menéndez Pelayo, Literatura y nación. Preliminares de historia literaria (Una Antología), Pamplona, Urgoiti, 2019, pp. v-clxxii. Y también cfr. Juan Carlos Rodríguez, La literatura del pobre, cit., 2.a ed., pp. 126-129 y 300-301, n. (fundamental) 65: «Sin olvidar que don Marcelino es para mí, junto con don Juan Valera, el pensamiento más admirable de la historia de nuestra crítica literaria. Ya lo señaló justamente don Manuel Azaña.»; Juan Carlos Rodríguez, El escritor que compró su propio libro. Para leer El Quijote, cit., p. 14, n. 3; Juan Carlos Rodríguez, Tras la muerte del aura (En contra y a favor de la Ilustración), Granada, Universidad de Granada, 2011, pp. 258-263, y Juan Carlos Rodríguez, Para una teoría de la literatura (40 años de Historia), cit., pp. 197-199. Cfr. Manuel Azaña, Ensayos sobre Valera, Madrid, Alianza Editorial, 1970 (ed.: Juan Marichal). Véase Ramón Menéndez Pidal, «Obscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas», Romanische Forschungen (Homenaje a Karl Vossler), 56/3 (1942), pp. 211-218, reimp. en: Castilla, la tradición, el idioma, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947, pp. 217-230].

[f] Anotación en reverso de folio (1989, 307): «Mucho ojo con Hegel».

[9] [Dámaso Alonso, «Claridad y Belleza de las Soledades», en Estudios y Ensayos gongorinos, cit., pp. 66-91 (cita en pp. 86-87, y cursiva de JCR)].

[g] Anotación en margen derecho de folio (1992, 286), acerca de las últimas líneas de este párrafo: «rehacer».

[h] Anotación en reverso de folio (1989, 310): «Aclarar: formalismo intelectual (categoría del ente objeto) / formalismo sentimental (formas de la sensibilidad) pero Forma es siempre un a priori puro. O sea: intelectualidad pura o sensibilidad pura // Razón transcedental / Estética transcendental / pero solo a medias».

[10] [Véase Augustin Redondo (ed.), Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles. Du corps métaphorique aux métaphores corporelles. Colloque international (Sorbonne et Collège d'Espagne, 1-4 octobre 1990), París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992].

[i] Anotación en margen derecho de folio (1992, 289), para las últimas líneas de párrafo desde este punto: «Matizar. Rehacer».

[j] Anotación en reverso de folio (1989, 311): «Pero prosa caballeresca // verso en “romances/cancioneros”».

[k] Anotación en reverso de folio (1989, 312): «El problema de las Formas sensuales».

[11] [Cfr. Galvano Della Volpe, Historia del gusto, Madrid, Comunicación, 1972, pp. 60-76, y «Capítulo primero. Crítica de la imagen poética», en Galvano Della Golpe, Crítica del gusto, Barcelona, Seix-Barral, 1966, pp. 15-96].

[l] Anotación manuscrita en reverso de folio (1989, 314): «Foucault no tiene ni idea de lo que son las semejanzas. Id est, signaturas». [Cfr. Michel Foucault, Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines, París, Gallimard, 1966 (ed. cast.: Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas, Buenos Aires, Siglo XXI, 1968). Y véase Juan Carlos Rodríguez, «Historicismo y evolucionismo (Contornos para una historia de la literatura)», en El Gnomo. Boletín de Estudios Becquerianos, 5 (1996), pp. 125-149, reimp. en De qué hablamos cuando hablamos de literatura, cit., pp. 61-95, esp. pp. 79-93; La literatura del pobre, cit., pp. 266-267, n. 46; «La hermeneútica como interpretación del texto literario: sus bases teóricas», en Para una teoría de la literatura (40 años de Historia), cit., pp. 253-281; «Subjetividad y subjetivación en la cultura de hoy (Notas sobre Foucault y Heidegger y otras cuestiones anexas)», Tropelías, 18 (2012), pp. 16-35, y por último: «Epílogo. El mito “Foucault” y el antimarxismo sutil», en De qué hablamos cuando hablamos de marxismo, cit., pp. 321-343].

[m] El texto entre corchetes corresponde a anotación en interior de texto (1989, 314) y reverso de folio (1989, 313).

[12] [Véase Dámaso Alonso, «Góngora y la censura de Pedro de Valencia», en Estudios y ensayos gongorinos, cit., pp. 286-310; «Crédito atribuible al gongorista don Martín de Angulo y Pulgar», ibidem, pp. 421-461; «Todos contra Pellicer», ibid., pp. 426-487; «El doctor Manuel Serrano de Paz, desconocido comentador de las Soledades», ibid., pp. 496-508; «Cómo contestó Pellicer a la befa de

Lope», en Obras completas. V, cit., pp. 676-696; «Sobre el abad de Rute: algunas noticias biográficas», en Obras completas. VI, cit., pp. 203-218; «Góngora en las cartas del abad de Rute», en Estudios y ensayos gongorinos, cit., pp. 219-260, y «Manuel Ponce, primer comentarista de Góngora», ibidem, pp. 501-524; Emilio Orozco Díaz, En torno a las «Soledades» de Góngora. Ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema, Granada, Universidad de Granada, 1969; Lope y Góngora frente a frente, Madrid, Gredos, 1973, «Los comienzos de la polémica de las Soledades de Góngora. Comentarios y conclusiones ante textos desconocidos», en Manierismo y Barroco, Madrid, Cátedra, 1975, pp. 135-154, y «Nuevos textos de la polémica de las Soledades de Góngora», en Introducción a Góngora, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 283-294; Andrée Collard, Nueva poesía: conceptismo, culteranismo en la crítica española, Madrid, Castalia, 1967, y «La herejía de Góngora», Hispanic Review, 36/4 (octubre 1968), pp. 328-337; Robert Jammes, Études sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines/Université de Bordeaux, 1967 (ed. cast.: La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote, cit.); «Études sur Nicolás Antonio. Nicolás Antonio commentateur de Góngora», Bulletin Hispanique, 62/1 (1960), pp. 16-42; «L'Antidote de Jáuregui annoté par les amis de Góngora», Bulletin Hispanique, 64/3-4 (1962), pp. 193-215; «Apéndice II. Catálogo: La polémica de las Soledades», en Luis de Góngora, Soledades, cit., pp. 607-719 (ed.: Robert Jammes); Fernando Lázaro Carreter, Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega, Madrid, Cátedra, 1984 (2.a ed.); «Metamorfosis barrocas», Tropelías, 1 (1990), pp. 151-163 (reimp. en: Clásicos españoles. De Garcilaso a los niños pícaros, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pp. 291-311); Eunice Joiner Gates, Documentos gongorinos. Los «Discursos apologéticos» de Pedro Díaz de Rivas. El «Antídoto» de Juan de Jáuregui, México, El Colegio de México, 1960; «An Unpublished Letter, from Pedro de Valencia to Góngora», Modern Language Notes, 66/3 (marzo 1951), pp. 160-163; «Don Francisco Fernández de Córdoba, Defender of Góngora», The Romanic Review, 42/1 (1951), pp. 18-26 (reimp. en apéndice: Documentos gongorinos, cit., pp. 143-151); «New Light on the Antídoto against Góngora's "pestilent" Soledades», PMLA, 66/5 (septiembre 1951), pp. 746-764; «Salazar Mardones' Defense of Góngora's Poetry», The Modern Language Review, 49/1 (enero

1954), pp. 23-28; «Sidelights on Contemporary Criticism of Góngora's Polifemo», PMLA, 75/5 (diciembre 1960), pp. 503-508; «Góngora's Polifemo and Soledades in relation to Baroque Art», Texas Studies in Literature and Languages (1960), pp. 61-77; «Los Comentarios de Salcedo Coronel a la luz de una crítica de Ustarroz», Nueva Revista de Filología Hispánica, XV/1-2 (enero-junio 1961), págs. 217-228, y «Anotaciones a la Canción de la toma de Larache por Pedro Díaz de Rivas», Revista de Filología Española, XLIV/1-2 (enero-junio 1961) pp. 63-94. Y, para aproximaciones generales a esta «polémica», cfr. Joaquín Roses Lozano, Una poética de la oscuridad: la recepción crítica de las «Soledades» en el siglo XVII, Madrid-Londres, Tamesis, 1994; Joaquín Roses, «Medio siglo de crítica literaria en torno a las Soledades (1613-1662)», en A. Soria Olmedo (ed.), Una densa polimorfía de belleza. Góngora y el grupo del 27, cit., pp. 81-119; M.a José Osuna Cabezas, Las «Soledades» caminan hacia la corte. Primera fase de la polémica gongorina, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008; Mercedes Blanco, «La polémica en torno a Góngora (1613-1630). El nacimiento de una nueva conciencia literaria», Mélanges de la Casa de Velázquez, 42/1 (2014), pp. 49-70, y M.a José Osuna Cabezas, «La polémica gongorina: estado de la cuestión y tareas pendientes», en Joaquín Roses (coord. y ed.), Góngora. Orígenes, textos y representaciones, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 417-453. Cfr., además, Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 35-45 (2017, pp. 33-41)].

[n] Añadido manuscrito («siglo XX») tras tachar texto mecanoescrito: «nuestro siglo» (1992, 292).

[ñ] Anotación en margen derecho de folio (1989, 315): «?? Aclarar esto, idiota no es así».

[13] [Véase el apartado «IV.3. El aristotelismo, la polémica de los sentidos y la dialéctica del sueño» en la «Cuarta parte» de este libro; infra].

[14] [Cfr. Jean Rousset, «La querelle de la métaphore», en L'Intérieur et l'Extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVIIe siècle, París, José Corti, 1968, pp. 57-71].

[15] [Véase Erwin Panofsky, «Galileo as a Critic of the Arts. Aesthetic Attitude and Scientific Thought» (1954), Isis. A Journal of the History of Science Society, 47/1 (marzo 1956), pp. 3-15, o «Galilèe critique d'art», Actes de la Recherche en Sciences Sociales, 66-67 (marzo 1987), pp. 2-24, y Alexandre Koyré, «Attitude esthétique et pensée scientifique», Critique, XII/100-101 (septiembre-octubre 1955), pp. 835-847, reimp. en Alexandre Koyré, Études d'histoire de la pensée scientifique, París, Gallimard, 1973, pp. 275-288 (ed. cast.: «Actitud estética y pensamiento científico», en Estudios de historia del pensamiento científico, México, Siglo XXI, 1982, pp. 261-273)].

[o] Anotación en reverso de folio (1989, 315): «Fichant y Pécheux». [Cfr. Michel Fichant y Michel Pécheux, Sur l'histoire des sciences, París, Maspero, 1969 (ed. cast.: Sobre la historia de las ciencias, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971)].

[16] [Véase Ramón Xirau, «Descartes o los sueños de la ciencia admirable», en Palabra y silencio, Madrid, Siglo XXI, 1971, pp. 62-70. Y cfr. Susana Gómez, «Del furor revelador al sueño engañoso. A propósito de los Olympica de Descartes», en Moisés González García y Hugo Castignani (coords.), Filosofías del Barroco, Madrid, Tecnos, 2020, pp. 137-158].

[p] Anotación en reverso de folio (1989, 316): «Cfr. la metáfora hoy en el lenguaje científico».

[17] [Véase Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 372-373, n. 76 (2017, pp. 347-348)].

[18] [Véase Francisco Fernández de Córdoba (Abad de Rute), «El Parecer del Abad de Rute sobre Soledades. Edición y comentario de un texto inédito», en Emilio Orozco Díaz, En torno a las Soledades de Góngora, cit., pp. 95-146; «Parecer de don Francisco de Córdoba acerca de las Soledades a instancia de su autor» en Ángel Pariente (ed.), En torno a Góngora, cit., pp. 25-49, y «Parecer de don Francisco de Córdoba, acerca de las Soledades, a instancia de su autor», en Luis de Góngora. Obras Completas. II…, cit., pp. 493-513 (ed.: Antonio Carreira). Véase Francisco Fernández de Córdoba (Abad de Rute), «Apéndice VII. Examen del Antídoto o Apología por

las Soledades de don Luis de Góngora contra el autor del Antídoto», en Miguel Artigas, Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico, Madrid, Tip. Revista de Archivos/RAE, 1925, pp. 400-467, y Examen del «Antídoto» o Apología por las «Soledades» de don Luis de Góngora contra el autor del «Antídoto», Córdoba, Almuzara, 2019 (ed.: Matteo Mancinelli)].

[19] [Véase Pedro de Valencia, «126 (56) y 126 bis (56 bis). Carta de Pedro de Valencia escrita a Don Luis en censura de sus poesías», en Luis de Góngora, Obras completas, cit., pp. 1070-1091; «Carta a don Luis de Góngora en censura de sus poesías», en Ángel Pariente (ed.), En torno a Góngora, cit., pp. 13-24; «Carta a Góngora en censura de sus poesías», en Manuel M.a Pérez López, Pedro de Valencia, primer crítico gongorino, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 55-82, y «Cartas a Góngora en censura de sus poesías», en Pedro de Valencia, Obras completas. VI. Escritos varios, León, Universidad de León, 2012, pp. 289-366 (Estudio introductorio: Manuel M.a Pérez López; Juan Matas Caballero / ed.: Manuel M.a Pérez López)].

[20] [Véase Juan de Jáuregui, Discurso poético, advierte el desorden y engaño de algunos escritos, Madrid, Editora Nacional, 1978, p. 125 (ed.: Melchora Romanos), por la que se cita. Cfr. también Discurso poético, en José Jordán de Urríes y Azara, Biografía y estudio crítico de Jáuregui, cit., pp. 220-260, y Discurso poético, en edición electrónica (https://books.openedition.org/esb/2232), de Melchora Romanos (2016)].

[21] [Véase Fernando Lázaro Carreter, «Sobre la dificultad conceptista», en VV.AA., Estudios dedicados a Menéndez Pidal. VI, Madrid, CSIC, 1956, pp. 355-386; reimp. en Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega, cit., pp. 13-43 (30-32)].

[22] [Cfr. Luis Carrillo de Sotomayor, Libro de la Erudición Poética, o lanzas de las musas contra los indoctos, desterrados del amparo de su deidad, Sevilla, Alfar, 1987 (ed.: Angelina Costa), y en Obras, Madrid, Castalia, 1990, pp. 321-381, cita en pp. 369-370 (ed.: Rosa Navarro Durán)].

[23] [Juan de Jáuregui, Discurso poético, cit., p. 136].

[24] [Ibidem].

[25] [Véase Salvador Jacinto Polo de Medina, Academias del jardín, en Obras completas, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1948, pp. 1-159, cita en p. 154 (ed.: Ángel Valbuena Prat)].

[q] El texto entre corchetes corresponde a anotación en margen inferior de folio (1989, 322).

[26] [Baltasar Gracián, «136. Ponerse bien en las materias», en Oráculo manual y arte de prudencia, cit., p. 413; y Obras Completas (2001), cit., pp. 248-249].

[r] Anotación en reverso de folio (1989, 322): «De nuevo aquí la ambigüedad a aclarar: A) La Forma Literaria: corresponde solo a la sensibilidad, no a lo conceptual (que analizamos en la Filosofía); pero B) En realidad es una incongruencia hablar de formas sensibles kantianas, salvo si se trata de formas puras de la sensibilidad: la transparencia del cristal. Lo que conforma no puede ser empírico/ sensible. C) Aquí hablamos de la dicotomía entre racionalidad (filosófica) y sensibilidad (poética)».

[27] [Véase Camillo Pellegrino, Del concetto poetico, en Angelo Borzelli, Il Cavalier Giovan Battista Marino (1569-1625), Nápoles, Priore, 1898, pp. 325-359. Y cfr. Camillo Pellegrino, Del concetto poetico, Roma, Salerno, 2019 (ed.: Bernardo de Luce)].

[s] Anotación, en margén derecho de folio (1992, 301), a este paréntesis: «ojo = matizar = Gracián».

[28] [Véase P. Juan Díaz Rengifo, Arte poética española, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977 (ed. facsímil: Madrid, Juan de la Cuesta, 1606), y también: Kassel, Reichenberger, 2011 (ed. crítica: Ángel Pérez Pascual). Y cfr. Isabel Paraíso de Leal, «Fundación del canon métrico: el Arte Poética Española (1592), de Juan Díaz Rengifo», en Isabel Paraíso Almansa (coord.), Retóricas y poéticas españolas (siglos XVI-XIX): L. de Granada, Rengifo, Artiga, Hermosilla, R. de Miguel, Milá y Fontanals, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000, pp. 47-94, y Ángel Pérez Pascual, Juan Díaz Rengifo y su «Arte poética española», Ávila, Diputación Provincial-Institución Gran Duque de Alba, 2011].

[t] Anotación en margen derecho de folio (1992, 303) a esta interrogación: «Matizar».

[29] [Cfr. Andrée Collard, «Crítico» y «La "herejía" culta», en Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española, cit., pp. 43-51 y 73-80].

[30] [Véase Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 361-362, n. 67 (2017, pp. 335-336)].

[31] [Cfr. Jean Lafond y Augustin Redondo (eds.), L'image du monde renversé et ses representations littéraires et para-littéraires de la fin du XVIe siècle au milieu du XVIIe, París, Vrin, 1979, y Augustin Redondo y André Rochon (eds.), Visages de la folie (1500-1650) Domaine hispano-italien. Colloque tenu à la Sorbonne les 8 et 9 mai 1980, París, Publications de La Sorbonne, 1981].

[32] [Baltasar Gracián, «Discurso II. Esencia de la agudeza ilustrada», en Agudeza y arte de ingenio, cit., p. 55, y Obras Completas (2001), cit., p. 319].

[33] [Véase Cristóbal Suárez de Figueroa, El pasajero. Advertencias utilísimas a la vida humana (1617), Madrid, Aguilar, 1945, cita en p. 108 (ed.: Justo García Morales); El pasajero, Barcelona, PPU, 1988 (ed.: M.a Isabel López Bascuñana); ed. electrónica, en Lemir, 22 (2018), pp. 355-648, cita en p. 410 (ed.: Enrique Suárez Figaredo), y también ed. electrónica, de 2016, El pasajero, ed.: Jonathan D. Bradbury (https://obtic.huma-num.fr/obvil-web/corpus/gongora/html/1617_pasajero-figueroa.html)].

[u] Anotación en margen inferior de folio (1992, 306): «Matizar y menos Lázaro [Carreter]. [Pedro de] Valencia / [Abad de] Rute / Cascales → Gracián».

[v] El texto entre corchetes corresponde a anotación en reverso y final de folio (1989, 327-328).

[34] [Baltasar Gracián, «Discurso II. Esencia de la agudeza ilustrada», en Agudeza y arte de ingenio, cit., p. 51; y Obras Completas (2001), cit., pp. 314-315].

[w] Anotación en reverso de folio (1992, 306): «ver/ojos – oír/oídos – leer/escribir = representar / entendimiento = tienen el mismo valor ¡Esto es el el organicismo de Gracián!».

[x] Anotación en margen inferior de folio (1989, 329): «Ojo: Imagen (visible) y Semejanza (invisible)».

[y] Anotación en reverso de folio (1992, 307): «pero este triplete (entendimiento/ojos/oídos) es fundamental (Claro está: ingenio o agudeza sobran a Góngora para Gracián)».

[z] Anotación en reverso de folio (1989, 329): «Martín Fierro: ¡todavía!».

[aa] Anotación en reverso de folio (1992, 307): «Ojo en Góngora: subjetividad (razón de sí) ¿cómo se construye? Y ¿qué significa expresión?: del mundo no de él. La clave está en la lógica causal aristotélica y lo que se llamaba la "lógica real": de ahí el orden del discurso, la perspicuidad, la imagen y semejanza: necesidad válida en materias, la necesidad de las imágenes con semejanza (divina). Por el contrario: una lógica no causal significa palabras hueras, alógicas: oscuridad no válida, verborrea. Imagen vacía, sin semejanza sustancial/sacra. ¿Qué son las palabras y su orden por tanto?: Imágenes con semejanza, esto sí y en su lógica real (divina) // → Para Góngora no causalidad establecida, sino otra causalidad, otro orden, similar a la lógica del azar o la causalidad que hay que representar de otra manera: palabra peregrina, no fijada por las materias sino por su propia materialidad. // Fuerza vs. forma = → lógica causal/casual (orden de vida literal/no-divino) siempre: la expresión (subjetividad como lenguaje) frente al lenguaje común-ordenado. // Expresión: causa inscrita en el efecto, no mostrada como anterior porque es causal. Así la causalidad de un naufragio: ¡qué mejor peregrino errante que un náufrago en un mar con tempestad!».

[ab] Anotación en margen superior de folio (1992, 309): «Esto es discutible: la comprehensión debe ser total».

[ac] Anotación en margen derecho de folio (1992, 309-310), indicando desde este punto hasta final de párrafo: «Nota. Rehacer y Colletti».

[ad] Anotación en reverso de folio (1989, 330): «Quitar Della Volpe y poner otros nombres». Lo que se lleva a cabo en la redacción del Proyecto Docente de 1992, respecto al anterior, de 1989.

[35] [Baltasar Gracián, «Discurso XXVII. De las crisis irrisorias», en Agudeza y arte de ingenio, cit., p. 267, y Obras Completas (2001), cit., p. 539].

[ae] Anotación en reverso de folio (1992, 310): «Analizar bien esto de Cervantes y Gracián».

[36] [El texto citado no corresponde a Miguel de Cervantes, sino que su autor es Alonso López Pinciano, véase Philosophia antigua poética (1596), Madrid, CSIC, 1973, vol. III, p. 178 (ed.: Alonso Carballo Picazo). Sin embargo, para este «caso» de Pinciano/ Cervantes, la corrección de este error la realiza, e informa de este, el propio Juan Carlos Rodríguez en otra de sus publicaciones, La literatura del pobre, cit., 2.a ed., pp. 363-365, notas 17 y 19. Esta citación errónea procede de Américo Castro, El pensamiento de Cervantes (1925), Barcelona, Noguer, 1972, p. 67, n. 68 («Nueva edición ampliada y con notas del autor y de Julio Rodríguez Puértolas»). Cfr. también reedición facsímil de la primera edición de este libro de Castro (Barcelona, Crítica, 1987), pp. 44-45, n. 5, y su edición más actual: El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos. Obra Reunida. Volumen Uno, Madrid, Trotta, 2002 (Prólogo: Julio Rodríguez Puértolas)].

[af] Anotación en margen derecho de folio (1992, 312), para este párrafo: «Nota».

[ag] Anotación en reverso de folio (1989, 333): «La imagen es lo representable, lo literal. La semejanza es lo espiritual (la desemejanza el pecado, el diablo)».

[37] [Baltasar Gracián, «Discurso XIV. De la agudeza por paridad conceptuosa», en Agudeza y arte de ingenio, cit., p. 160, y Obras Completas (2001), cit., p. 429].

[38] [Baltasar Gracián, Agudeza y arte de ingenio, cit., prólogo «Al lector», p. 45: «Válese la agudeza de los tropos y figuras retóricas, como de instrumentos para exprimir cultamente sus concetos…»; y

Obras Completas (2001), cit., p. 309].

[ah] Anotación en reverso de folio (1992, 313): «Fijémonos: 1) la relación alma/cuerpo dicotomía "informante" / 2) Los cuerpos vivos: si el alma los informa; pero vivos: con el oído y la vista (encarnación). Pero, al contrario: / 3) Si el alma no los informa entonces los cuerpos (palabras/imágenes) son cadáveres, sepulcros de polvo (Quevedo). Las palabras son cuerpos, pero polvo, imagen muerta, sin valor».

[39] [Baltasar Gracián, «Discurso I. Panegírico al arte y al objecto», en Agudeza y arte de ingenio, cit., p. 49; y Obras Completas (2001), cit., p. 313].

[ai] Anotación en reverso de folio (1992, 314): «En suma: palabras meramente imágenes, son verborrea, sin lógica. ¡Pero Gracián alaba = Góngora!».

[aj] Anotación en reverso de folio (1989, 335): «En realidad distinguir poemas como esencia poética o distinguir la diferencia entre los demás discursos es muy prematuro. Se trata solo de condiciones técnicas o de agudeza o de ingenio retórico».

[ak] Anotación en reverso de folio (1989, 335): «Sto. Tomás, etc.: res/verba».

[40] [Baltasar Gracián, «Discurso III. Variedad de la agudeza», en Agudeza y arte de ingenio, cit., pp. 56-63, y Obras Completas (2001), cit., pp. 320-327].

[41] [Ibidem, p. 58; y cit., p. 322].

[al] Anotación en reverso de folio (1992, 314): «entendimiento, oído, visión: sentido / "todas circunstancias" / polvo igual a olvido // muerte = no hay diferencia entre palabras y cosas, entre dichos y hechos (todos los requisitos de imagen y semejanza)».

[42] [Ibidem, p. 58, y cit., p. 322].

[43] [Ibidem, p. 59, y cit., p. 323].

[am] Anotación en reverso de folio (1992, 316): «Bueno: pero la

lógica aristotélica es un lastre que Gracián lleva encima siempre».

[an] El texto entre corchetes corresponde a anotación en margen superior de folio (1992, 318).

[añ] Anotación en reverso de folio (1989, 339): «Panofsky-Poussin: Et in Arcadia ego» [Véase Erwin Panofsky, «Et in Argadia ego: Poussin y la tradición elegíaca» (1936), en El significado de las artes visuales, Buenos Aires, Infinito, 1970, pp. 257-278 (nueva ed.: Madrid, Alianza Editorial, 1987, pp. 323-347)].

[44] [Cfr., el ya citado, Noël Salomon, Recherches sur le thème paysan dans la «Comedia» au temps de Lope de Vega, Burdeos, Université de Bordeaux/Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines, 1965 (ed. cast.: Lo villano en el teatro del Siglo de Oro, Madrid, Castalia, 1985)].

[ao] Anotación en reverso de folio (1989, 339): «anterior: ¿pero también desde el XIV-XVI?».

[ap] Anotación en margen inferior de folio (1989, 340): «(Literariamente existe, claro es, toda la tradición pastoril: desde las Dianas, etc., a su inversión práctica. Incluyendo al Quijote)».

[45] [Cfr. Antonio Liñán y Verdugo, Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte, Madrid, Editora Nacional, 1980 (ed.: Edisons Simons), y edición electrónica en Lemir, 21 (2017), pp. 119-250 (ed.: Enrique Suárez Figaredo)].

[90]46 Cfr. André Devyver, Le sang épuré. Les préjugés de race chez les gentilshommes français de l'Ancien Régime (1560-1720), Bruselas, Université de Bruxelles, 1973. [Y además véase Albert A. Sicroff, Les controverses des statuts de «pureté de sang» en Espagne du XVe au XVIIe siècle, París, Marcel Didier, 1979 (ed. cast.: Los estatutos de limpieza de sangre. Controversias entre los siglos XV y XVII, Madrid, Taurus, 1985); Juan Hernández Franco, Sangre limpia, sangre española. El debate sobre los estatutos de limpieza (siglos XV-XVII), Madrid, Cátedra, 2011; Raphaël Carrasco, Annie Molinie y Béatrice Pérez (dirs.), La pureté de sang en Espagne. Du lignage à la race, París, Presses de l'Université París-Sorbonne, 2011, y Max S. Hering Torres, «La limpieza de sangre en España: un

modelo de interpretación», en Nikolaus Böttcher, Bernd Hausberger y Max S. Hering Torres (eds.) El peso de la sangre. Limpios, Mestizos y Nobles en el Mundo Hispánico, México, El Colegio de México, 2011, pp. 23-54].

[47] [Véase Antonio Domínguez Ortiz, La sociedad española del siglo XVII, Madrid, CSIC, 1963 y 1970, 2 vols. (2.a ed.: Granada, Universidad de Granada/CSIC, 1992, 2 vols.); Los judeoconversos en España y América, Madrid, Istmo, 1971; Crisis y decadencia de la España de los Austrias, Barcelona, Ariel, 1971, Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen, Madrid, Istmo, 1973 (reed.: Madrid, Akal, 2012), y Los judeoconversos en la España moderna, Madrid, Mapfre, 1993].

[48] [Cfr. Charles Jago, «The "Crisis of the Aristocracy" in Seventeenth-Century Castile», Past & Present. A journal of historical studies, 84 (agosto 1979), pp. 60-90 (ed. cast. en: J. H. Elliott (ed.), Poder y sociedad en la España de los Austrias, Barcelona, Crítica, 1982, pp. 248-286); Lawrence Stone, La crisis de la aristocracia 1558-1641, Madrid, Alianza Editorial, 1985; Elena Postigo Castellanos, Honor y privilegio en la Corona de Castilla. El Consejo de las Órdenes y los Caballeros de hábito en el s. XVII, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1987; Juan Ignacio Gutiérrez Nieto, «El reformismo social de Olivares: el problema de la limpieza de sangre y la creación de una nobleza de mérito», en Ángel García Sanz y John Elliott (eds.), La España del Conde Duque de Olivares. Encuentro Internacional sobre la España del Conde Duque de Olivares (Toro, 15-18 de septiembre de 1989), Valladolid, Universidad de Valladolid/Secretariado de Publicaciones, 1990, pp. 417-442; Gregorio Colás Latorre y Eliseo Serrano Martín, «La nobleza en España en la Edad Moderna: líneas de estudio a partir de La sociedad española del siglo XVII de don Antonio Domínguez Ortiz», Manuscrits. Revista de Historia Moderna, 14 (1996), pp. 15-37; José Martínez Millán, «¿Nobleza Hispana, nobleza cristiana? Los estatutos de pureza de sangre», en M. Rivero Rodríguez (coord.), Nobleza Hispana, nobleza cristiana. La Orden de San Juan, Madrid, Polifemo, 2007, vol. 1, pp. 677-759; Enrique Soria Mesa, La nobleza en la España moderna. Cambio y continuidad, Madrid, Marcial Pons, 2007, y María del Mar Felices de la Fuente, «Recompensar servicios con honores: el crecimiento de la nobleza

titulada en los reinados de Felipe IV y Carlos II», Studia historica. Historia moderna, 35 (2013), pp. 409-435].

[aq] Anotación en margen inferior de folio (1989, 342): «Esto es lo que hay que demostrar: que los nobles tienen sangre azul y que el azul es el color del cielo. Claro que la duda se albergaba ya en un corazón tan "noble" como el de Argensola: Ni es cielo ni es azul. [Soneto «A una mujer que se afeitaba y estaba hermosa. Yo os quiero confesar, don Juan, primero» (v. 13)] // Argensola quería decir que había que ir más allá de la alquimia y de las polémicas teológico/astronómicas de la época». [Cfr. Otis H. Green, «Ni es cielo ni es azul. A note of the "barroquismo" of B. L. de Argensola», Revista de Filología Española, 34 (1950), pp. 137-150, y Carlos J. Guerrero Ramos y Anja Käuper, «Polvos de arroz: lecturas y relectura del famoso soneto de los Argensolas», en Christoph Strosetzki (ed.), Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Münster, 1999, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2001, pp. 671-679].

III.2

Algunas ilustraciones en torno a la producción poética gongorina

Una vez planteada, de este modo, toda la compleja situación que subyace en el marco de nuestra literatura «clásica» (tanto por lo que hace a la real existencia histórica de ese marco ideológico, como por lo que hace al más o menos difuso enfoque de sus «recuperaciones» actuales), debemos intentar ahora aproximarnos al funcionamiento concreto de los discursos literarios en este momento, en especial respecto de la producción «poética» propiamente dicha. Y trataremos de enfocarla precisamente a través de sus lugares más ejemplarmente contradictorios: los procedimientos de Góngora, por una parte, y la poética de Quevedo, por otra. El porqué de nuestra elección es fácil de comprender: Góngora condensa toda la problemática de la época, no solo por su valor real y por las polémicas que suscitó, sino asimismo, como acabamos de ver, porque ha sido el símbolo favorito de todas las manipulaciones críticas –válidas o no– actuales. Igual ocurre en cierto sentido con Quevedo, la «pareja» ideal de lo gongorino, según la perspectiva crítica que hemos analizado (las «ideas» frente a la «forma», lo «conceptista» frente a lo «culterano»). Solo que con una variante significativa: mientras Góngora ha sido minuciosamente estudiado, explicitado, vulgarizado (tanto en su poesía como en su vida), ni la vida de Quevedo ni su poesía (lo que es mucho más importante para nosotros) han merecido una similar atención efectiva por parte de la crítica (pero sí por parte del «vulgo» –sic–: Quevedo convertido en chiste popular).[a]

De ahí que nos veamos obligados a realizar una aproximación de distinto tipo respecto a ambas poéticas. Por lo que hace al gongorismo nuestra aproximación ha de tener forzosamente un carácter meramente ilustrativo, y queremos que ello quede bien claro. No pretendemos en absoluto estudiar exhaustivamente todas las variaciones concretas de la producción gongorina. Pretendemos únicamente resaltar algunos de los puntos nodales de su lógica

productiva,[b] contando por supuesto con la existencia previa de toda esa múltiple y detallada tradición crítica, a la que aludimos: desde Dámaso Alonso a Robert Jammes, desde Orozco Díaz a R. O. Jones. Resaltar, pues, la importancia de una determinada serie de ejes productivos gongorinos es el único sentido que pretendemos darle a nuestra aproximación crítica. Por lo que hace a la poética de Quevedo, la cuestión cambia en cierto modo: no es que tratemos, por supuesto, de hacer tampoco un análisis exhaustivo de todos sus temas y todas sus variaciones; pero dado que tal análisis (en el sentido «empírico» en que lo entendemos) está aún por realizar, y dada la cantidad ingente, sin embargo, de mitos y de leyendas con que se ha solido suplir la falta de tal investigación «empírica», hemos considerado necesario dotar de un tono menos «ambicioso» (aunque igualmente «ilustrativo») a nuestras apreciaciones sobre la poética quevedesca. Quiero decir: tratar de delimitar con el máximo rigor posible (como hemos hecho, por ejemplo, respecto a Garcilaso)[1] la línea general –determinante– de su producción poética global, pero tan solo «ilustrar» –resaltar– alguno de los puntos nodales de tal productividad general.[c]

Una investigación en gran medida común respecto a lo que de común se nos ofrece en ambas poéticas. Y tal elemento común no puede ser más que este: ambas se generan, cada una a su modo, desde las contradicciones internas que caracterizan al hegemónico horizonte organicista del XVII. Esquemáticamente así (como ya habíamos esbozado en la primera parte de este libro):[d]

a) La poética gongorina se segrega desde la contradicción entre la lógica animista (infraestructural) y la lógica organicista (superestructural). [Esto quiere decir: una relación con la escritura (lenguaje y signos) basada en el signo como «espiritual» (animista) y en el lenguaje (organicista) como algo del que hay que desprenderse pero que sustenta: corporalismo del alma.][e]

b) La poética quevedesca, por el contrario, se segrega desde la contradicción entre la lógica organicista (infraestructural) y la lógica animista (superestructural). [Esto quiere decir: una relación con la escritura (lenguaje y signos) basada en el signo como lo corporal (organicista) y en el lenguaje como espiritual (animista). Esta contradicción llega al máximo en el Heráclito Cristiano porque

ahí trata de desprenderse del cuerpo, pero no puede porque está impregnado por el alma: animismo del cuerpo.][f]

Dejando momentáneamente de lado la apasionada –y fascinante– cuestión del «teatro» en el XVII[2], estas serán pues las dos problemáticas específicas con las que deberemos enfrentarnos a la hora de delimitar el estricto horizonte de la producción poética en nuestro XVII.

1. Góngora: el animismo como infraestructura

A.— Si nos atenemos a esas dos proposiciones establecidas resulta claro que el impacto (la perduración efectiva) de la lógica interna del Animismo no juega, ni muchísimo menos, el mismo papel en una «poética» y en otra. Más aún: la influencia animista se nos ofrece en Góngora con una radical diferenciación respecto a lo que posteriormente vamos a ver en Quevedo. Y sobre todo respecto de la legitimación específica (que Góngora encuentra en el Animismo) de su propia práctica poética. Literalmente: se trata de la «recuperación» que Góngora efectúa del espacio de lo privado según el valor autónomo que este espacio poseía en el animismo (cfr. la noción de «alma bella», etc.), según veremos enseguida al hablar de su carrera social y poética, sobre todo. [Pero con una presencia inesperada: la presencia del cuerpo.][g]

Digamos, en primer lugar: el proceso progresivo (en el XVII) de dominio del organicismo sobre la productividad poética animista podemos ejemplificarlo, sintomáticamente, en el ataque organicista al «orgullo del yo» (según la amplia temática que va desde San Francisco de Sales a Calderón, etc.), siendo precisamente esta una de las características más claras para poder apreciar la relación entre, por una parte, la construcción del «yo» (o del «alma») como eje de la ideología de la burguesía de la primera fase y, por otra, la aparición del «yo poético», el cual (al no existir en la perspectiva organicista) cuando esta lo asume se convierte inmediatamente en un «yo moral», esto es, satírico o elegíaco (el alma «cristiana»

sustancializada, que canta el paso del tiempo, la vanidad de la vida, la dependencia de la divinidad, etc). [En el fondo el «yo» organicista es un siervo, el «yo» animista es un yo libre: hay una diferencia abismal.][h] Por eso será Villamediana, como hombre político que cree en la moral autónoma del nivel público (que es «amoralidad» para el organicismo) y como escritor político que, consciente de la autonomía de la Corte, escribe incluso uno de los primeros espectáculos de la ideología autónoma cortesana (como se sabe, el «ballet de court» titulado La Gloria de Niquea)[3]; será Villamediana,[i] digo, por todo ello, quien mejor trate de imitar esa dialéctica productiva «gongorina» que permitía mezclar la existencia efectiva del sistema organicista con una legitimación de la amoralidad que el «orgullo del yo» suponía fuera de ese sistema (amoralidad en todo correlativa, por tanto, a la amoralidad de la práctica política de Villamediana). Este mecanismo explica también la presencia de lo burlesco en Góngora, según la diferenciación, tan escolástica, entre «materias» de burlas y veras, algo que muchos de nuestros críticos, sin embargo, han solido seguir a pie juntillas. Nuevamente no se trata de hablar de «lo burlesco» en abstracto sino del funcionamiento concreto que lo produce textualmente. Por supuesto que se ha recalcado ya suficientemente que en Góngora hay dos tipos de burlesco (recuérdese, por ejemplo, el trabajo exhaustivo de Robert Jammes al respecto)[4]: cuando trata materias no graves o dignas según la jerarquía sustancial aristotélica (por ejemplo en determinados romances o en las letrillas, etc.), por una parte, y, por otra, cuando elabora la burla de determinados temas graves o dignos que, y esto es necesario observarlo de cerca, no suelen ser precisamente los temas «serios» segregados desde el organicismo (como la «epopeya», etc.), sino temas que, aunque asimismo doctos, estaban sin embargo más bien aureolados por la tradición platonizante (las fábulas clásicas especialmente, como Hero y Leandro o Píramo y Tisbe).

Ahora bien: Góngora da, como es sabido, dos tipos distintos de tratamiento «burlesco» a estas fábulas aureoladas por el animismo. Y en este sentido es como se han analizado las dos redacciones que nos ofrece cada uno de esos temas claves. Respecto a Hero y Leandro, los romances «Arrojóse el mancebito / al charco de los atunes,…»[5] de 1589, y, posteriormente, en 1610, el conocido «Aunque entiendo poco griego, / en mis gregüescos he hallado /

ciertos versos de Museo, / ni muy duros ni muy blandos…»[6], etc. (texto escrito precisamente a la vez como introducción «teórica», digamos, y como planteamiento previo del anterior con la clara intención de preludiar a aquel: el primero –cronológicamente hablando– se establece luego como continuación directa del segundo). Respecto a Píramo y Tisbe es bien sabido que Góngora escribió (en 1604) cuarenta y ocho versos sobre el tema (los correspondientes al romance que comienza «De Tisbe y Píramo quiero, / si quisiere mi guitarra, / cantaros la historia ejemplo / de firmeza y de desgracia…»)[7], texto que abandona sin concluir y que, según Chacón: «…pidiéndole después, el año 1618, algunos amigos suyos que lo continuase, gustó más de hacer el que se sigue…»[8]. Dado que muchos comentaristas gongorinos (Pellicer, Salazar y Mardones, etc.) señalaron el especial aprecio que Góngora sentía por esta segunda redacción del tema (llevada a cabo en 1618, y que comienza: «La ciudad de Babilonia…»)[9], nuestros mejores críticos actuales han insistido razonablemente en el intento de tratar de hallar, en ese poema, una clave perfectamente sólida para poder discernir, a partir de él, el funcionamiento básico (tan complejo y contradictorio) de los procedimientos gongorinos. Así se plantea la cuestión Dámaso Alonso, señalando, si acaso, que esta valoración personal, que Góngora hace de su «Babilonia», no se debería al hecho de ver reproducida en tal romance: «la fórmula completa de su propio estilo»[10]; mientras que Lázaro Carreter opina que Góngora lanzó este texto (su especial tratamiento del Píramo) «con un gesto de reto, al centro de las disputas sobre su nuevo estilo»[11], y Orozco indica que el hecho de que Góngora compusiera en los últimos años la fábula de Píramo y Tisbe, y que fuese esta su obra preferida, nos muestra igualmente que siguió estimando al «romance» como forma apta para la gran creación artística[12], etcétera.

B.— No vamos a entrar, por supuesto, en la cuestión de «los estilos» gongorinos, algo suficientemente explicitado ya a partir de los trabajos bien conocidos de Dámaso Alonso, Orozco, Lázaro, Robert Jammes, Royston O. Jones, etc. Se trata únicamente, para nosotros, de delimitar una serie de presupuestos básicos que subyacen a tal cuestión. Estos: digamos que lo único que no se altera

esencialmente en Góngora, desde principio a fin de su obra, es lo que podemos designar como su «aferramiento» a las apariencias, la «fascinación» por ellas como punto de partida de su práctica poética. Algo que no debe extrañar pues esa fascinación aparencial es también el punto de partida de toda la moral, de todos los rituales sociales –cfr. la «emblemática»–, de todo el funcionamiento ideológico, en suma, característico del organicismo. Sin embargo, al no dar Góngora el paso ulterior,[j] al no participar del subsiguiente planteamiento de tal visión organicista de las apariencias (es decir: el desengaño o repudio de ellas), resulta que, en una primera etapa, Góngora se ve obligado (al inscribirse en los límites del mismo horizonte organicista) a moverse únicamente en el interior del sentido literal; o de otro modo: el específico tratamiento gongorino de las apariencias (como realidades «en sí», según justificaremos enseguida) no encontraba otra legitimación posible, dentro del organicismo, que el que este otorgaba únicamente a propósito del sentido literal, es decir, la consideración de la materia «empírica» como algo esencialmente burlesco, o, en cualquier caso, «menor». Pues, el organicismo solo puede concebir que exista una perspectiva meramente aparencial en tanto que esa perspectiva sea «burlesca». Hay que tener en cuenta que la temática de la variedad y de la mezcla empírica solo es aceptable (como «grave» o «digna») en la poética escolástica en cuanto que esa temática sea transmutada por el poeta a lo universal (el historiador, como se sabe, sería el que tratará lo particular, etc.); esto es, la temática de la variedad y de la mezcla empírica solo es aceptable por el organicismo (enunciado ahora a través de la terminología de las retóricas aristotélicas) si se la esencializa, si se la universaliza, etc. Aquí radica obviamente la clave de la existencia de la clasificación de las materias en «dignas» o «nobles» y en «humildes», etc. (bien por sí mismas o bien por esta transmutación), y la clave de la diferenciación escolástica de los «estilos», etc. Y de ahí que esta primera etapa gongorina aparezca constituida básicamente por un cúmulo de «géneros» menores (tales letrillas y romances, etc.) y que sus contemporáneos solo vean en él a un gran escritor de «burlas». Luego señalarán que en las «veras» se pierde (aún teniendo en cuenta que en 1603 –el año en que Góngora va a la nueva capital, Valladolid– Pedro de Espinosa incluye treinta y siete poemas de don Luis en sus Flores de Poetas Ilustres[13], con lo que se nos aparece como el poeta más representado en dicha antología. Quevedo aparece con dieciocho

composiciones; pero era más joven –tenía 23 años– y apenas podía aún ser conocido).

De cualquier modo:[k] aferrarse a las apariencias quiere decir, pues (para el organicismo, pero también para Góngora, no lo olvidemos), encontrarse necesariamente en el interior de los límites del sentido «literal» (tan «pobre» y tan «terreno»), reducirse así o bien al empleo de «géneros» menores, o bien, al aproximarse a los «grandes» temas, enfocarlos desde la perspectiva de la burla; y la «burla» quiere decir aquí (en este sentido, y no respecto al carácter burlesco que puedan ofrecer por sí mismos esos «romances» o «letrillas» en tanto que géneros menores) únicamente la elaboración de los temas «clasicistas» (o característicamente «animistas») a partir de –leídos desde– la óptica organicista (desde sus valores y desde su específica concepción de las apariencias).[l] Más aún: es este decidido aferramiento a lo aparencial lo que explica, en cierto modo, el carácter «anal» de tantas y tantas sátiras gongorinas. Recordemos, en efecto, los diversos ataques que le dirigen en este sentido sus enemigos, por ejemplo (en las décimas «Ya que coplas componéis»), el famoso cuarteto: «De Vos dicen por ahí / Apolo y todo su bando / que sois poeta nefando / pues cantáis culos así…»[14]; o bien otras décimas famosas («En lo sucio que has cantado…»)[15], o en el romance «Poeta de ¡Oh, qué lindicos!»:

Poeta de bujarrones

y Sirena de los rabos,

pues son de ojos de culo

todas tus obras o rasgos;…[16]

o bien en el Epitafio «Este que en negra tumba rodeado»:

… Hombre en quien la limpieza fue tan poca

(no tocando a su cepa),

que nunca, que yo sepa,

se le cayó la mierda de la boca…[17]

Todos estos ejemplos culminando en el no menos famoso ataque que le dirige Jáuregui en el principio del Antídoto. Cualquier poeta, dice Jáuregui, se hubiera atrevido a enfrentarse con Góngora si se tratara de reñir en la plaza pública, limpiamente, con capa y espada: pero ninguno se atreve porque se sabe que Góngora va a señalar como armas «sendos trapos sucios», y que únicamente va a empuñar «un soneto merdoso y otro pedorro».[m] Jáuregui arrostra el riesgo («… aunque V. m. desde luego invoque las sucias Musas de su Esgueva […] o remita mi memorial a los calzones del Monóculo o a los truenos de su occidente…»)[18] porque considera que es, con todo, más importante demostrar que Góngora es incapaz de: «escribir versos en juicio y veras, por mengua de natural y por falta de estudio y arte…»[19], etc. Y en efecto: no cabe duda de que muchos de los poemas gongorinos más celebrados en su época poseían indudablemente este característico color marrón (recordemos solo el divulgadísimo texto en torno al tragicómico hecho de la toma de Larache: «—¿De dónde bueno, Juan, con pedorreras? / —Señora tía, de Cagalarache…»[20], al que además alude Jáuregui en ese comienzo del Antídoto)[21]; pero indudablemente también conviene recordar hasta qué punto esta especial temática burlesca estaba favorecida por el dominante horizonte «organicista/escolástico» con su concepción de las apariencias como corrupción, como excremento, etc. Lo veremos en estricto a propósito del especial tratamiento que Quevedo le da al «culo», pero no podemos olvidar que este mismo mecanismo organicista tiene que funcionar igualmente en Góngora, y necesariamente, como el primer recurso burlesco del que puede echar mano, solo que sin dar el paso ulterior (como ocurre con Quevedo) para «trascendentalizar» ese «excremento» que las apariencias humanas son. Góngora no trascendentaliza y el excremento da la impresión, en efecto, de ser solo «mierda» en su boca, tanto cuando se refiere a las meras apariencias sin más, como cuando se refiere a los grandes temas «humanistas». [Evidentemente

sus enemigos llevaban razón: Góngora era un organicista material incapaz de salirse de los signos y riéndose de la vida en tanto que mera apariencia. La vida es una mierda y sus textos no pueden ser más que ¿«mierdosos»?][n]

Pero esto es solo en una primera etapa. Después el planteamiento gongorino de lo burlesco, a partir sobre todo de los «grandes temas», será distinto, como ocurre en el citado caso de «La ciudad de Babilonia». Escrito en 1618, podemos decir que se trata ahí de un intento de recuperar el «aplauso popular», sí, pero ahora ya una vez que ha conseguido incluso el reconocimiento de los «doctos». Desde luego que puede entenderse que en Góngora hay como una especie de consciencia progresiva de dignificación de lo burlesco, pero siempre con este sentido de que «la vida no vale nada». Como dice claramente la primera estrofa:

La ciudad de Babilonia…

digno sujeto será

de las orejas del vulgo;

popular aplauso quiero,

perdónenme sus tribunos…

Antes era un poeta grande únicamente en lo menor, en su burla de los temas académicos. Ahora es públicamente un «docto» que puede permitirse el lujo de reírse de sus propios temas. Porque a fin de cuentas Góngora nunca se ha identificado con el nivel «académico» sino que solo se ha amparado en la brecha abierta por ese nivel para conseguir al máximo el reconocimiento de su «yo» y de su mérito. Y así da a «La ciudad de Babilonia» el mismo tratamiento que a sus poemas serios, tratamiento que según Lázaro Carreter correspondería al «extremo terminal de una línea que pasa, sí, por el romance de 1610 (“Aunque entiendo poco griego”) más también por el Polifemo»[22]. Así un comentador tan preciso en la letra,

aunque tan «conservador», como Salazar, señaló al respecto que Góngora no ignoraba en absoluto que era «tan dificultosa, que aún a los cultos, y eruditos», inscrita en este nuevo tipo de burlesco; pero que, «con esta ironía y cautela quiso [Góngora] engañar al vulgo, para que le aplaudiesen en lo dificultoso como en lo fácil…»[23]. Engañar: es decir, Góngora sabe que la norma que se usa para juzgar (desde la perspectiva organicista) es la noción de materia (id est: sabe que la normatividad dominante, el inconsciente «aristotélico organicista», es precisamente el que juzga por materias) y en consecuencia escribirá un poema trágico/burlesco aplicando, sin embargo, sobre él la misma dialéctica «oscura» que había usado en sus poemas «mayores».[ñ] Así establece sus distancias:[o] se le volverá a aplaudir como antes, solo con cambiar la materia, sin que nadie note que se está ahora aplaudiendo el mismo procedimiento que se criticaba en las Soledades. Incluso veremos cómo Pedro de Valencia cae también en ese cebo (creer que el nuevo tipo de poética –y por tanto de burla– era igual que el de la primera etapa) y así se lo dice a Góngora a propósito de los trozos que Valencia consideraba como «burlescos» sin más en el Polifemo o en las Soledades: «… no sufro que se afee en nada ni se abata con estas gracias o burlas que pertenescían más a las otras poesías que V.m. solía ludere en otra edad…»[24].

Góngora trata en fin de implantar como norma que su poesía es buena por «suya»[p] y no por la «materia» que elabora, y por eso a la vez se ve obligado a demostrar ese esquema (ese orgullo animista del «alma superior», privilegiada, que se expresa directamente en un tipo asimismo «superior» de obras en las que, por supuesto, la cuestión de las burlas y las veras ha desaparecido por completo), escribiendo sin embargo poemas (el Polifemo, las Soledades) que el organicismo considerara en «veras» para que el valor de su «alma superior» le sea reconocido. O como lo explica estrictamente Pellicer: «…juzgando que la opinión que tenían todas las naciones era por obras no dignas […] quiso añadirse reputación más sólida y fama más elevada buscando un rumbo nuevo para la inmortalidad»[25]. Y así surgen, pues, lo que Vázquez Siruela llamará sus «partos heroicos»[26], que si le otorgan efectivamente, por una parte, el reconocimiento de los doctos, son a la par aprovechados por «algunos», añade Siruela, para desacreditarlo delante del «vulgo». Y en consecuencia dos perspectivas se alzarán –

básicamente– frente al gongorismo: por un lado, el ataque «purista» de un Jáuregui; por otro, el ataque desde la perspectiva «popularizada» (Lope y Quevedo en cierto modo) que volcará ahora sobre él (a propósito de sus «veras») el mismo sarcasmo y la misma ironía que Góngora había usado en su primera etapa al atacar a los grandes temas «clasicistas» y al nivel «culto» en general. Planteadas así las cosas, Góngora intenta, pues, volver a ganarse el aplauso del vulgo («…popular aplauso quiero, / perdónenme sus tribunos…») retornando a lo burlesco: nace «La ciudad de Babilonia». Con una diferencia: la burla ahora se elabora desde el interior del tema tratado, no desde fuera de él. Pues en efecto: en los cuarenta y ocho versos del romance anteriormente abandonado («De Tisbe y Píramo quiero…») Góngora utilizaba únicamente lo que hoy llamaríamos un «resumen del argumento» de la fábula («…todos sabéis lo que yo / y para introducción basta…»),[q] se basaba, en fin, en el esquema argumental deshuesado que flotaba en la «cultura» colectiva; y, luego, ese «resumen», lo reelaboraba desde «afuera», desde un tratamiento organicista o meramente aparencial, que ridiculizaba la dignidad del asunto.[r] Por el contrario, en 1618, el tema se elabora en toda su estructura, con toda su amplitud y todos sus elementos retóricos precisos: el velo mitológico, las alusiones cultistas («Píramo fueron y Tisbe / los que en verso hizo culto / el licenciado Nasón»); o incluso el comienzo con el nombre de Babilonia (en 1604 solo se había hablado de «su patria») ocupando todo el primer verso. En 1604 invoca a la guitarra, para contar la historia. En 1618 a la:

citarista dulce, hija

del Archipoeta rubio,

si al brazo de mi instrumento

le solicitas el pulso,…[27], [s]

Igualmente: la descripción de los amantes es ahora plenamente ornamental, con todos los requisitos retóricos, y no meramente

degradadora como ocurría en 1604 (recordemos por ejemplo ahí la descripción de Tisbe):

Su edad (ya habéis visto el diente),

entre mozuela y rapaza:…[28]

Vistos ahora en cambio a partir de una pintura, de un «retrato», un claro elemento «retórico» sublimador, pero burlesco «desde dentro»:

… … nos digan,

los mal formados rasguños

de los pinceles de un ganso,

sus dos hermosos dibujos:[29]

Los detalles del poema son conocidos y no se trata de insistir en ellos. Solamente se trata, por ahora, de recalcar esto:[t] en 1618 la burla se despliega y se elabora desde la propia lógica interna de la fábula, no ridiculizándola desde una perspectiva exterior, ajena a tal lógica interna. Abordaremos enseguida toda la compleja significatividad que pueda encerrarse en estos términos (a qué «lógica interna» nos referimos, etc.); pero baste de nuevo con decir, así, a primera vista, que resulta evidente que Góngora no necesita ahora degradar el tema «grave» sometiéndolo por ejemplo a la introducción de una guitarra en él. Recordemos el principio de 1604:

De Tisbe y Píramo quiero,

si quisiere mi guitarra,

cantaros la historia,…[30]

Ahora le basta (para burlarse) con requerir a la citarista para que «le solicite el pulso a su instrumento». O con, tras comparar a Píramo con Narciso y con Adonis, concluir:

Al fin, en Píramo quiso

encarnar Cupido un chuzo,

el mejor de su armería,

con su herramienta al uso[31].

E igual, aunque en otro sentido, cuando dice de Píramo:

que traía las orejas

en las jaulas de dos tufos[32];

Frente al degradador «ya habéis visto el diente», que usaba en 1604 para aludir a la edad de Tisbe, ahora (en este caso de la «jaula de tufos» para indicar los rizos de Píramo sobre las orejas) la burla surge de nuevo en el interior de la metáfora misma y no en su contraste con ningún elemento ajeno.[u]

C.— Solo que toda esta problemática necesita ser delimitada mucho más en estricto, comenzando desde el principio.[v] Tenemos, en efecto, los siguientes elementos:

1.o.– Unas fábulas cultas: Góngora las satiriza, y esto ocurre por primera vez en España. Pero las satiriza de dos maneras: primero, usando la degradación desde «afuera». Es decir, aplicando sobre ellas, por ejemplo, el romance, y apelando al inconsciente organicista establecido globalmente, para el que: a) era normal considerar que todo lo humano, todas las «apariencias», eran por sí mismas algo internamente bajo, corrompido; y para el que: b) el mundo animista había dejado de existir como algo vivo, real, no por un supuesto cambio de «épocas» (de «estilos» o de «concepciones del mundo», según la usual jerga fenomenológica: por ejemplo, por haber pasado del «Renacimiento» al «Barroco»), sino por la sencilla razón, largamente comprobada, de la imposición hegemónica de la ideología feudal y nobiliaria (y de su lógica interna: el organicismo) en el XVII español, y la aludida aniquilación de la opuesta ideología (el animismo burgués) en todos sus discursos objetivos; y c) por ello ese mundo animista de las fábulas no existe ya como algo realmente vivo. Persiste solo (en el nivel docto) un «humanismo» prestigiado, más o menos arqueológico y retórico/eclesiástico, pero sin vigencia real más allá de tal ámbito. Por eso es fácil burlarse, ante el «vulgo», de tales fábulas y de su aureola sobrepasada (y, de paso, de los «doctos» que siguen amparándose en tal «aureola»). Pero como en el fondo la crítica se realiza desde afuera, desde la intangible, pero intocable, creencia en la degradación de las apariencias, resulta que Góngora no solo puede permitirse burlarse de las fábulas mitológicas (y de sus cultivadores doctos), sino asimismo burlarse de los «doctos» partidarios de lo meramente natural o llano (por ejemplo, Lope) cuando estos tratan de aureolar o sublimar igualmente a los géneros «vulgares» como el romance, etc. [¡Pero Góngora es el padre del Romance nuevo! Lo que quiero decir es que se ríe de los «llanos», los que le atacan por escribir oscuro.][w]

2.o.– Una segunda etapa.[x] En 1610 vuelve a retornar el Hero…; en 1618, el Píramo… Entre ambos, el Polifemo, las Soledades, el Panegírico… Pero sin duda la burla de 1610 preludia ya definitivamente a la de 1618. En 1610, recién regresado de la Corte (1609), pero preparando ya su próximo y definitivo asalto, Góngora decide concluir esa fábula mitológica burlesca (el Hero…) abandonada años atrás. En realidad, si nos atenemos a los hechos, parece como si, durante la primera etapa, Góngora no hubiera podido con la burla de los poemas largos. Burlarse, sí, de los

grandes temas, de todas las aureolas y sublimaciones. Pero emprenderla con las Fábulas largas era ya otra cosa. Los resultados de tal burla son, de hecho, muy pobres en relación no solo con las originarias redacciones latinas sino incluso respecto a la larga tradición que las había reelaborado desde el bajo medievo y el humanismo renacentista. No solo estos textos concretos, sino toda la tradición «mítico-animista», incluidas por ejemplo las Églogas de Garcilaso, etc. Una cosa, pues, era burlarse de lo mítico en abstracto, o de las pretensiones de «dignidad» y «cultismo» de un Lope, y otra cosa burlarse de las relaciones concretas que subyacían a ese mismo horizonte mítico cuando aparecía encarnado en concreto, como un mundo vivo, en uno de esos grandes textos (Églogas o Fábulas), además elaborados, por lo general, desde el inconsciente animista. Las fábulas se resistían al tratamiento burlesco habitual. Y por una razón que parece obvia si recordamos el caso similar de Cervantes y las caballerías.

En efecto, las parodias caballerescas resultaban relativamente fáciles de hacer: desde Ariosto al propio Cervantes en el interior del Quijote (cfr. por ejemplo sus «imitaciones» concretas de Feliciano de Silva, etc.). Más allá de la mera parodia, sin embargo, crear un «mundo autónomo» desde una lógica interna completamente ajena a la de los caballeros, significaba ya una práctica textual completamente distinta. En estricto: Ariosto o los banqueros italianos (que, disfrazados en las justas ciudadanas, «imitaban» con mayor o menor seriedad a los viejos caballeros) podían parodiar sin más un mundo cuya lógica interna les era ya esencialmente ajena. Aplicando la lógica burguesa sobre la caballeresca, la parodia surgía inevitable. En cierto modo, Góngora ha hecho lo mismo en su primera etapa,[y] al aplicar la lógica organicista de la degradación (corrupción) natural de las apariencias sobre cualquier otra segregada desde aquel horizonte «culto», clasicista, que por sí mismo pretendía embellecerlas y dignificarlas. Pero no vamos a engañarnos: Lope, o cualquier otro docto «organicista/aristotélico» de la España de fin del XVI y comienzos del XVII, no eran ya Garcilaso. El mundo animista (en tanto que realmente vivo, concreto) les era, pues, tan extraño como el mundo de los caballeros a los banqueros italianos. En consecuencia, cuando Góngora se burla de su aureola dignificante, no se burla, sin más, del animismo, sino de lo que el nivel docto en el XVII español (nivel, repito,

aunque «clasicista» en cierto modo en la pervivencia del respeto a los grandes temas latinos o humanistas, etc., sin embargo, ya plenamente «retórico») pretende, pues, rellenar de «seriedad» y de «sublimación» (desde los «romances serios» de Lope a cualquier otro tipo de obra impregnada de «culturalismo»). Llevado por el mismo impulso Góngora inicia, en fin, la burla de dos temas «cultos» por excelencia: el «Hero» y el «Píramo», solo que estos (por diversas causas) se le resisten y decide abandonarlos.

La situación cambia entre 1610 y 1618: Góngora se va a dedicar ahora casi exclusivamente a la elaboración de fábulas mitológicas. Dos en «serio» y dos en «broma»: estas precisamente, al principio y al final del periodo; aquellas en medio, comunicándonos el pleno sentido de tal etapa clave. Conviene precisar, pues, que:

1.o) Se trata de un periodo cerrado, redondo en sí mismo, donde se nos va a revelar la clave del mejor Góngora;

2.o) que este periodo está básicamente constituido por la construcción de cuatro fábulas mitológicas (fuera cual fuera su tono), algo que Góngora no se había atrevido a llevar a cabo plenamente nunca antes.

3.o) No ver esta cuestión así puede inducirnos, evidentemente, a un enfoque muy equívoco de la producción gongorina (y en concreto de las «burlas») en este periodo eje.[z]

Cuatro «fábulas»: y ninguna antes ni después. ¿Qué ha ocurrido aquí? ¿Qué le sucede a la poesía de Góngora en estos años claves?, ¿qué ha «descubierto» Góngora en esta etapa? Sencillamente ha descubierto que los «grandes temas» no eran solo mitos abstractos y sublimidades de doctos aristotélicos, sino que, al encarnarse en el espesor textual de una «fábula», adquirían una vida propia, exigían una lógica interna muy específica que los justificase, tanto para tratarlos en «serio» como para tratarlos en «broma». O para entreverarlos, mezclarlos. En una palabra: lo que Góngora descubre (o «redescubre»), en este periodo álgido, es la lógica interna del animismo que era precisamente la única que permitía crear un espacio concreto, espeso, vital, donde los temas mitológicos pudiesen echar a andar por sí mismos, plenamente enmarcados en las relaciones del texto. El «descubrimiento» de esta lógica interna

animista es precisamente, como veremos enseguida, lo que posibilita a Góngora, le hace posible elaborar el Polifemo y las Soledades. (Por supuesto que este último texto no corresponde plenamente a un tema mitológico tradicional –como sí ocurre, al contrario, en las otras tres fábulas– al menos consideradas las Soledades globalmente y no en pasajes aislados; pero las consideramos, sin embargo, «fábulas animistas» en el mismo sentido que lo eran las Églogas garcilasianas –tampoco globalmente atenidas, cada una de ellas, a un tema mítico «argumental» estricto–). E igualmente, es este descubrimiento de la lógica interna animista el que parece posibilitar a Góngora para elaborar sus dos fábulas mitológicas en «broma», la que abre y la que cierra el periodo. No se trata ya de parodiar las fábulas imitando literalmente su lógica interna desde un punto de vista ideológico distinto (como harían Ariosto o incluso Cervantes respecto a Silva), procedimiento que consiste en «disfrazar» a la lógica que se ataca (como los banqueros se «disfrazan»), haciéndola pasar por la propia lógica atacada (se disfrazan de caballeros, como Cervantes se disfraza de Silva, etc.). No se trata tampoco (mucho menos) de volver a los procedimientos de la primera etapa: contraponer, una a una, las apariencias de la aureola docta con la aparencialidad (organicista) cotidiana y degradada. Ni se trata siquiera, como hará Cervantes, en El Quijote, de crear un mundo muerto y paródico (Ariosto, y el propio Cervantes con Silva, no crean un mundo nuevo, realmente distinto al mundo caballeresco, simplemente extorsionan a este, invierten sus valores, pero siguen presos en él. El Quijote, en cambio, en bloque, no tiene ya nada que ver realmente con el mundo caballeresco).

Ni burla ariostesca, ni creación de un mundo autónomo, ni degradación de las apariencias a partir de la perspectiva organicista: de todos estos procedimientos al que más se aproxima Góngora, en su burla de las fábulas mitológicas, es quizás al de Cervantes en El Quijote. Pero con una diferencia radical: Cervantes no «cree» en el mundo caballeresco, Góngora «cree» plenamente en la lógica animista, como se ve en el Polifemo y sobre todo en las Soledades. Góngora, pues, no se burla de la lógica propia del animismo o, mejor dicho, se burla de los grandes temas doctos enfocándolos ahora desde el interior de la lógica animista: moverse en ese interior le permite no solo elaborar las fábulas mitológicas sino

incluso burlarse de sus temas. Porque esos temas están ya desprendidos de la perspectiva animista, están asumidos por los nuevos doctos retórico/eclesiásticos. Temas doctos y lógica animista pueden ser, pues, desgajados, en el interior de un mismo proceso, por Góngora. Más aún: es en tal desgajamiento en el que se nos revela el último sentido de este periodo decisivo del gongorismo entre 1610 y 1618. Sencillamente Góngora pretende demostrar que es más docto que los doctos, y para lograrlo no ve otro camino que elaborar mejor que ellos los «temas» que ellos consideran como propios, y «mejor» porque los va a elaborar desde el auténtico y más vivo «humus» alimentador de tales temas: el animismo, como decimos.

Así se inicia el proceso. Primero aún tanteante, una «burla» de un tema «serio» (el Hero de 1610) enfocada ya desde la nueva perspectiva. Luego una demostración incontrastable de la propia superioridad, sin necesidad de utilizar la burla, solo con el despliegue apabullante y pleno del espacio animista a través del Polifemo y las Soledades. Finalmente, en 1618, una vez conseguido el objetivo de la autodemostración pública (y una vez ya en la Corte) una vuelta a la burla temática con el «Píramo»[33]. Evidentemente la situación de este poema es muy ambigua y el hecho de que Góngora lo prefiriera entre todos los suyos, lo hace más fascinante aún. Pero también resulta evidente, por ello mismo, que Góngora consigue aquí delimitar en estricto, condensándola, toda la significación productiva de este periodo, es decir, la disociación/conjunción entre la burla de los temas cultos y el explayamiento hasta el máximo de la lógica animista. Posiblemente actúan ahí también (en este Píramo final) circunstancias muy concretas: toda la resaca de los debates en contra suya sintiéndola con más fuerza al estar en la Corte, etc. Parece como si Góngora se dirigiera ante todo, ahora, a los teóricos de lo «llano» (los que él llama en el poema los «tribunos» del vulgo) y a los que le habían atacado por su «dificultad» y por apartarse de lo suyo que eran las «burlas». Rizando el rizo, Góngora les devuelve la pelota: hay burlas y burlas, parece decirles (al menos lo practica), algo inconcebible para cualquier ideología hegemónica (que nunca admitirá –no solo en el XVII, claro es, sino igualmente hoy– que pueda haber «otra ideología», porque comienza siempre por no reconocerse a sí misma como tal, sino como lo «natural», lo «humano», lo «racional», el

«sentido común», etc., siempre único –nunca «dos»–). Góngora lo practica: no solo será el más docto entre los doctos al tratar determinados temas en «serio», sino también al tratarlos en «burla». Con lo cual:

1.o) si se trata de hacer reír al vulgo lo sabe hacer mejor que nadie: está, pues, por encima de los teóricos de lo «llano»;

2.o) ningún docto puede sin embargo rebajarlo por eso, porque su burla es ahora «docta» asimismo, no meramente degradante; o mejor: porque ha descubierto el secreto, ha descubierto que la clave está en disociar entre los «temas» y la lógica interna que los sustenta, se ha dado cuenta de que los temas doctos no tienen solo un soporte «retórico/eclesiástico/aristotélico», como se pretende, sino que tienen asimismo un soporte «animista» que es además mucho más adecuado, mucho más verdadero respecto a esos temas tanto para burlarse de ellos como para tomárselos en serio.

Todos sus críticos, incluso sus amigos, le venían diciendo lo mismo desde la primera etapa, que se dedicara a temas (o «materias» o «asuntos») más graves, más dignos. Hablar de materias o estilos graves o indignos es precisamente, como esbozábamos, uno de los síntomas más directos en que se nos revela la existencia de una problemática «aristotélico/eclesiástica» (sea organicista o sea meramente retórica), y es precisamente en esa problemática donde se asienta la «lectura» a la que (junto con la del Abad de Rute) Góngora pareció dar siempre más importancia: la de Pedro de Valencia[34]. No solo para reprocharle algunos trozos que consideraba indignos sino, asimismo, para alborozarse con el nuevo rumbo que Góngora parecería haber tomado con las Soledades y el Polifemo. Después de escribirle, así, que siempre había juzgado que sus poesías «aventajan con exceso a todo lo mejor», Valencia le recuerda a Góngora que:

… Este mismo sentimiento tengo en las poesías de argumentos más graves, en que v. m. a querido hazer prueva estos días…[35]

Todos, pues, amigos y enemigos, hablan de temas graves o de burlas, de oscuridad o no oscuridad, de sustancia y de palabras. Todos lo mismo: solo Góngora parece haberse dado cuenta de que hay un desequilibrio interno entre los «temas» y la lógica interna desde la que se elaboran. Y ello tanto si los temas son o no «doctos», se toman en «serio» o en «broma», etc.; desde la productividad aristotélico/eclesiástica lo docto y lo no docto, lo serio y la broma, serán una cosa. Y otra (completamente distinta) desde la productividad animista. No digo, claro está, que Góngora sea plenamente consciente de esto, digo que lo practica efectivamente: y ello a partir del citado momento en que se propone demostrar que es más docto que los doctos hasta concluir en que, desde su nueva perspectiva, sabe burlarse mejor que nadie (mejor incluso que él mismo en su primera etapa) de todos los temas que los doctos consideran serios. Esto es, a partir del momento en que Góngora «descubre» su animismo siempre latente; o mejor: por su propio contexto social (que veremos enseguida), por su propia formación ideológica, el animismo tenía que estar latente en él de modo efectivo desde mucho antes. Y de hecho, en efecto, así nos lo demuestran los sonetos de la década de 1580 en los que [sin embargo la lógica animista parece tener mucho más de externa y retórica que de otra cosa.][aa] Por un lado, los hechos claves de utilizar masivamente el soneto –luego tan espaciado– y la temática erótica, no parecen ir más allá, en este Góngora joven, de una mera adhesión formal, de un mero no saber ser docto de otra manera; aunque, por otra parte, esta misma cuestión de no «saber» escribir en «serio», sino según los más estrictos moldes animistas (aun «exteriores») es ya de por sí bastante significativa: por mucha retórica que se vea (y no hay inconveniente en admitirla) en estos sonetos de los años 80, de lo que no cabe duda, sin embargo, es de que en ellos aparecen matices decisivos que no aparecen, ni muchísimo menos, en los demás poetas doctos/sonetistas de la época. Por ejemplo, su tratamiento del Carpe Diem, absolutamente pagano («materialista», diríamos hoy), incluso tanto o más que en Garcilaso: es decir, un tratamiento plenamente derivado de un inconsciente burgués que se aferra al presente (tanto al presente de la juventud como al presente de la vejez)[ab] sin contar con ninguna trascendencia ulterior (en la objetividad del texto, me refiero, no por supuesto en lo que Góngora «pensara» al respecto, algo que en este sentido es perfectamente accesorio); tratamiento

burgués, expresado en la lógica animista, evidente, sin más, en los que quizá sean los dos sonetos más celebrados de Góngora: esto es (y como puede suponerse), el que comienza «Mientras por competir con tu cabello» (de 1582)[36], y el que comienza, con un obvio reconocimiento a Garcilaso, «Ilustre y hermosísima María» (de 1583)[37]; en ambos el eje nodal del texto es la lógica del gozar (en el primero: «goza cuello, cabello, labio y frente»; en el segundo: «goza, goza, el color, la luz, el oro»). Que Biruté Ciplijauskaité incluya a ambos poemas en el apartado de sonetos «Morales, Sacros, Varios»[38] no es que indique una falta de perspicacia crítica, sino, mucho peor aún, indica solo el habitual trucaje a que es tradición someter a nuestros textos «clásicos» para hacerlos encajar en los esquemas de la pudibundez más naïf (esquemas que por lo demás suelen pretender identificarse, consciente o inconscientemente, con la visión «menéndez-pelayana», cuando esta, por lo menos, tenía el valor de distinguir entre «buenos» y «malos», sin enmascarar a los malos «moralizándolos»).

En una palabra, y como ya habíamos esbozado, gozar del «presente joven» antes de que llegue el «presente viejo» («…goza, goza…») no tiene nada de advertencia «moral/cristiano/estóica», etc., por muchas vueltas que se le dé al asunto. Decir eso solo es posible desde la lógica animista más literal o paganizante, como vimos que ocurría en Garcilaso, y como hemos esbozado ya al hablar del «Ubi sunt» en la ideología feudal[39]. Concebir el presente y el gozar como elementos meramente carnales y sin embargo perfectamente válidos en sí mismos, sólidamente reales mientras duran, he ahí algo inconcebible en las normas hegemónicas dentro de la España postridentina (y por supuesto que ambos sonetos son magistrales y dignos de un análisis exhaustivo);[ac] se basan ante todo (en su condición de valores carnales, válidos en sí mismos) en la consideración, subyacente a ambos textos, de las apariencias terrenas no como atravesadas por el orden de Dios y la sacralización, no, pues, como «corrompidas» o «degradadas», sino asimismo como válidas y bellas en sí mismas, como fascinantes sin engaño, como realidades a poseer en su propia belleza y fascinación. Hay pues una indudable puesta en valor –en estos textos– de la realidad de la vida humana (en sí y por sí) que se aureola y se simboliza precisamente a través de sus signos aparenciales más expresivos –y más excesivos en su corporalidad–:

el cuello, el cabello, el labio…; el color, la luz, el oro. Y esto es básico: ya desde estos sonetos las «apariencias» en Góngora tienen una significación radicalmente distinta respecto a la que les da el organicismo. Pues decir finalmente (como hace Góngora en el soneto de 1582) que toda esa fascinación carnal, toda esa «belleza», o sea, la vida humana en su conjunto, al morir se convierte en «nada» («…en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada…», razón por la cual arguye el poema, además, que habrá que gozar la vida mientras es «algo»); esto no creo que sea precisamente una enunciación que pueda admitirse como ejemplo típico de la religiosidad trascendental reinante en nuestro siglo de oro, etc. (repito: no aludo a lo que Góngora creyera personalmente, sino a la objetividad sin más que este texto gongorino nos transmite). Y sobre todo (para lo que nos importa ahora) hay que retener el muy significativo hecho de que gozar la vida, en estos textos gongorinos, suponga literalmente gozar las apariencias carnales, concebidas estas, pues, como auténticas –válidas, no «corruptas»– en sí mismas y expresadas, por ello, precisamente a través de los signos máximos que indicaban, en la época, la belleza y la fascinación de lo carnal: desde el cabello al oro, desde el color o la luz a los labios.[ad]

Que la lógica animista latía pues en Góngora, vigorosamente, desde su primera etapa, esto es algo indudable, por lo que respecta al menos a estos casos tan sintomáticos en que nos revela una concepción de la vida humana, y por tanto un tratamiento de las apariencias (algo que es básico, como venimos viendo, en la determinación de las distintas ideologías poéticas de la época) perfectamente insólito y ajeno, respecto de las normas que eran ya dominantes en el momento en que Góngora escribió estos textos.

Solo que este inconsciente animista parece ser, en el primer Góngora, algo que solo se objetiva esporádicamente y, en consecuencia, únicamente perceptible, en todas sus líneas, en determinadas texturas de esos sonetos de los años 80 (tanto en los dos citados, como, por ejemplo, en el igualmente famoso –también de 1582– en que insulta al sol porque, al salir, le obliga a marcharse del lecho de una mujer; es, por supuesto, el que comienza «Ya besando unas manos cristalinas…»[40], titulado en Vicuña «Al sol porque salió estando con una dama y le fue forzoso dexarla», y que el P. Pineda censura acremente: «Es indecente como lo es el

título…», etc.)[41]. En una palabra: latente, pero esporádico en su plasmación objetiva, el inconsciente animista solo parece presentarse en Góngora en toda su plenitud a partir de esa fecha clave, 1609-1610, que abre el periodo en que, tras su derrota –o retiro– cortesano, va a intentar recomenzar el asalto a la Corte desde unos planteamientos completamente distintos.

Este «resdescubrimiento específico», que Góngora hace del animismo a partir de tal fecha clave, lo podemos ver, por ejemplo, en algunos aspectos decisivos de su elaboración de la fábula de Polifemo[42], tanto en lo que pueda haber en ella de «serio», como en lo que pueda haber de «burlesco». Pues, en efecto, el gigantismo y la monstruosidad del protagonista suponen:

1.o) Por un lado, un desafío al Organicismo más ortodoxo con su idea clave de la «belleza» como proporción. Y este desafío es posible en cuanto que existe una manera de decir (pese al organicismo) que el monstruo es «bello». Basta con recurrir a la temática animista y, basándose ahí, proponer que el monstruo es un «alma bella» (prueba máxima: se enamora).[ae] Y no se trata solo de un canto al poder del amor que es capaz de «humanizar» a un monstruo. Algo de esto hay sin duda, y Jammes lo apunta certeramente[43]. Pero hay además un segundo aspecto de la cuestión, que no se entendería si no fuera por la actuación latente de la lógica animista en el texto: que se tratara de «amor» y de «almas» (y no de «amor» y «corazones» como se entenderá en la lógica posburguesa, sobre todo a partir del Romanticismo). Bien es verdad que ciertos escritores organicistas seguirán hablando del poder del «Amor» (que todo lo iguala, por ejemplo: cfr. Lope), en tanto capaz de «enderezar» y «regenerar» las malas inclinaciones humanas: pero se ve claramente que ahí se está usando en realidad no la lógica erótica animista, sino el esquema cristiano de la Gracia que actúa en los hombres para purificarlos o regenerarlos, etc. En una palabra, creemos que resulta insuficiente decir que en el Polifemo el poder del amor humaniza o regenera al monstruo, tanto por la deformación romántica (posburguesa) que pueda actuar en tal proposición, como por la deformación textual que puede implicarse en el hecho de entender esa frase como si fuera sin más una proposición

organicista (la Gracia que purifica). Pues, claramente, nada de esto hay en el Polifemo, sino que más bien es la lógica erótica animista la que actúa en él literalmente: se trata de «amor» y de «alma», decimos, y, por tanto, el amor «despierta» a las almas (no las «regenera», etc.). Por eso el centro nodal del poema lo constituye, como ha solido señalarse (y al contrario de lo que ocurre en la versión ovidiana y en todas las posteriores posrenacentistas), el encuentro entre Acis y Galatea, su fascinación erótica mutua y, en consecuencia, su mutuo «despertarse» el alma; recuérdese que incluso ese doble «despertar» se reproduce en el texto literalmente: Acis encuentra a Galatea dormida, queda fascinado, y luego él mismo se finge dormido para que Galatea lo contemple y le suceda otro tanto (haciendo coincidir así, digamos, el despertar físico de la ninfa con el despertar de su alma). Es decir: ¡de pronto aparece el cuerpo! Estar dormido / estar despierto: el juego de ambivalencias se introduce a todos los niveles en el texto, pero ello solo gracias a la lógica erótica del animismo. Polifemo, fascinándose por Galatea, parodia un tanto esta relación central: pero con todo, si él también se enamora, se despierta, es porque también es un alma bella, precisamente el alma que va a asumir el papel dolorido de la «ausencia», etc.;[af] pero, a la vez, esto supone un desafío al animismo estricto: el monstruo funciona con un alma bella, que es negada, sin embargo, en su expresividad corporal. Como dijimos, si bien el cuerpo animista no es «bello» por su proporcionalidad como en el organicismo, no cabe duda, sin embargo, de que el verdadero poder de un «alma bella» se manifiesta en su capacidad de «transparentarse» (de comunicar «su aura») en el cuerpo exterior (haciéndose visible a través de los poros), etc. Ahora bien, tal «transparencia» no se daba en la figura del monstruo. Con lo que, a la vez, Góngora vuelve a apelar al organicismo: tanto porque solo desde el organicismo aristotélico es concebible el «monstruo» como realidad natural, incluso máxima (ya no en tanto que «belleza» sino en tanto que la vida humana –«terrena» en general– es para el organicismo, como dijimos, «mezclada» y «monstruosa», hasta el punto de llegar a concebir a la figura del «monstruo» como el símbolo –máximo, y, por ello incluso excepcional– de la vida propia de la Naturaleza), como porque es también en la perspectiva organicista donde surge realmente, como un problema básico, la cuestión de la dicotomía interior/exterior, la opacidad de las apariencias, etc. Pero de nuevo: esta «segunda» apelación al

organicismo es en Góngora bien ambigua, puesto que la opacidad del «cuerpo» de Polifemo no es en el poema un elemento que se refiera al horizonte organicista, sino al horizonte animista propiamente dicho: pues en el fondo lo que se intenta explicar, a través de tal opacidad, es sin duda el planteamiento originario. Es decir: a través de la opacidad lo que se trata de justificar, de hecho, es la falta de armonía entre el «alma bella» –interior– del monstruo y su expresión –exterior–, su «no-revelación» a través del cuerpo, etcétera.

2.o) Se trata, pues, de una cadena de ambigüedades múltiples que es la que evidentemente hace posible «legitimar» la aparición en el poema de ese contraste (burlesco a fin de cuentas, si se quiere, como señaló Dámaso Alonso)[44] entre la figura monstruosa de Polifemo, por un lado, y, por otro, las ternezas y suspiros que continuamente exhala.[ag] La burla juega, pues, en la ambigüedad misma: salta evidente desde la perspectiva organicista (que nuestros poetas solían usar con delectación: recuérdese los «pies de elegía» de Quevedo; los denuestos sangrientos a la corcova de Alarcón) [45], pero el poema se construye (tanto en la «burla» como en la «tragedia») desde la lógica interna del «alma-bella-amorosa» de Polifemo (y su relación trágico/paródica con el alma «bella-amorosa» de Acis y Galatea). O sea: si bien sin la especial conjunción de ambas perspectivas no se explicaría el sistema productivo de la fábula, el elemento determinante, infraestructural (hasta para establecer su propia burla interna), es siempre la problemática animista: si el monstruo no hubiera sido un alma bella, el poema no hubiera podido realizarse.

No digo que no haya rastros de tales procedimientos «burlescos» en los poemas anteriores, pero desde luego es evidente que solo a lo largo de ese periodo clave, que abarca desde 1609-1610 a 1617-1618, parece ir adquiriendo Góngora una plena consciencia de las posibilidades de este nuevo tipo de «burlas»: burlas elaboradas, decimos, en el interior mismo de la lógica animista, que ha estado siempre latente en Góngora, pero ahora es sacada a plena luz, tanto por la necesidad de tocar temas doctos o cultos («necesidad» cuyas motivaciones complejas comprobaremos enseguida), como por el hecho de que tal lógica de base se transparente plenamente en el tratamiento que Góngora da a las

apariencias que se elaboran en estos poemas doctos; es decir: trata a las «apariencias» como si fueran «esencias», verdades en sí sin más, etc., algo insoportable incluso para el organicismo dominante en el ámbito de la «cultura».

Burla interior literalmente, pues, a los grandes temas, y burla únicamente comprensible teniendo en cuenta que solo a partir de su dominio de (y su imposición sobre) el nivel docto (algo comprobado), a través de sus diversos «partos heroicos» (incluido el Panegírico…, entre ellos), solo a partir de entonces Góngora se siente ya capaz de reírse de tal nivel desde «dentro». Y sin embargo, la burla tiene un sentido más amplio. En una primera ojeada este nuevo tipo de burla nos traslada ya a tres planteamientos intencionales:[ah]

1.o) No solo recuperar el aplauso del vulgo (derrotando así los ataques de los teóricos de lo «llano»), sino

2.o) a la vez dejar con ello inermes a sus atacantes «doctos», riéndose de la lógica poética que sostenía a tal nivel (y en la que tal nivel se fundamentaba: no ya como el que no ha podido alcanzar esa lógica poética pretendidamente superior, sino como el que está de vuelta de ella, y es por lo tanto capaz de «desautorizarla»); y

3.o) sin olvidar, sino muy al contrario, que toda esta «nueva» problemática gongorina se engarza directamente con la etapa decisiva de sus aspiraciones cortesanas, el trasfondo definitivo respecto a su «nuevo» estilo.

2. A través de la polémica: en torno al gongorismo estricto[ai]

… porque el gusto de la Corte

pide nuevas a un poeta…

A.— La paradoja surge, por tanto, a continuación: si ya hemos visto que los «doctos» (aun defendiendo un cierto tipo de oscuridad) atacan denodadamente a Góngora (o al menos, como Gracián[46], lo usan continuamente y lo alaban pero parecen hablar de él con inevitable recelo), a causa de la presión que el organicismo ejerce sobre tal estrato, resulta indudable, sin embargo, que el único refugio en que Góngora puede ampararse es precisamente el rincón de los doctos (y ello por la cierta autonomía, como dijimos, que tal nivel presupone, etc.). En efecto: en la célebre carta[47] (justamente resaltada en nuestro siglo desde Alfonso Reyes a Orozco)[48] que Góngora escribe en la fecha clave de 1613 (carta en la que late plenamente su consciencia de que con las Soledades ha dado principio a algo «distinto»), Góngora precisa explícitamente el carácter «honroso» (id est: de «mérito») que su poesía tiene, añadiendo, recordemos, que:

si entendida [la poesía] para los doctos, causarme ha autoridad, […] Demás, que honra me ha causado hacerme obscuro a los ignorantes…

Aquí la paradoja:[aj] puesto que la demostración de cualquier «mérito» solo puede hacerse dentro de los valores organicistas,[ak] Góngora, al apartarse de tales valores, no tiene más remedio que refugiarse en el único «rincón» (relativamente autónomo) que existe, esto es, el nivel de los «cultos»; y sin embargo, impregnados estos también de organicismo, le van a reprochar, precisamente, que se salte en exceso esos «valores». Obviamente, para Góngora no había escapatoria; pero repito: no se trata de entrar en los pormenores de la polémica, ya que poseemos excelentes estudios sobre ella y porque a nosotros solo nos interesa la problemática general desde la que se planteó. Recalquemos únicamente este hecho clave de que Góngora tampoco pudiera ser aceptado por los «cultos» (excepto por la conocida serie –contada– de amigos o

admiradores; su influencia inmediatamente posterior a su muerte se debe, sin duda, a motivos muy peculiares que habrá que precisar). Góngora se apoya, pues, en la brecha establecida por el autonomismo del nivel «docto». Hace años que Dámaso Alonso[49] dejó establecido esto sin lugar a dudas, precisamente a propósito de un caso tan sintomático como el de la «Censura» de Pedro de Valencia a las Soledades y el Polifemo. Como se sabe, Menéndez Pelayo opinaba que el hecho de que D. Luis entregara sus textos a la opinión del «docto» Valencia, no indicaba ninguna intención profunda de escuchar tal opinión «culta» por parte de Góngora.[al] Sin embargo, siguiendo a Miguel Artigas, Dámaso Alonso estableció, punto por punto, cómo, por el contrario, Góngora había tomado muy en serio los diversos aspectos concretos de la «censura» del docto. Decía, por ejemplo, Valencia[50]:

… i no me diga que la camuesa pierde el color amarillo en tomando el azero del cuchillo, ni por absolvelle escrúpulos al vaso, ni que el arroyo revoca los mismos autos de sus cristales, ni que las islas son parénthesis frondosos al periodo de su corriente; por más i más que estos dichos i sus semejantes sean los recibidos con mayor aplauso […]; siendo tan lindo i tan alto este poema de las Soledades, no sufro que se afee en nada ni se abata con estas gracias o burlas, que pertenescían más a las otras poesías que v. m. solía ludere en otra edad[am].

Como es sabido también, Góngora corrigió los cuatro pasajes a que se refería Valencia en su «censura» (uno del Polifemo, y tres de las Soledades), de modo que, como concluye Dámaso Alonso, resulta evidente su interés por alcanzar el estatus de los doctos, y ser reconocido por estos (rechazando lo que estos rechazaban), etc. Pero no sin problemas: porque, precisamente, lo que los doctos solían rechazar (y Valencia es un caso típico en este sentido) era o bien las materias que no fuesen dignas o nobles, o bien (en la misma perspectiva) la famosa dificultad «no-sustancialista», a que hemos visto que se refieren continuamente desde Rengifo a Gracián (o asimismo Cascales cuando señala que esta poesía huera, no sustancial, «no es buena para poema heroico, ni lírico, ni trágico, ni cómico; luego es inútil…»)[51]. En una palabra: como el nivel

docto posee determinantemente un contenido «organicista» en España (como lo posee «racionalista» en Francia, «empirista» en Inglaterra, etc.), Góngora también se verá atacado por parte de los doctos, precisamente a causa de todo lo que en él pueda haber de «asustancialismo», o sea, de lo que pueda haber en última instancia de recuperación de la dialéctica «animista».

B.— Es, en cierto modo, con este proyecto ideológico animista, con el que enlaza lo que Robert Jammes ha llamado «la psicología en definitiva muy "burguesa" del medio en el que vivió»[52]. Jammes, en su espléndido trabajo, señala que, a la hora de hablar de la poética de Góngora, referirse a sus condiciones sociales de vida es al menos tan legítimo como aludir a la tradición petrarquista o a la mitología griega[53]. Por supuesto que eso es verdad y más frente a tanto formalismo crítico hoy pretendidamente «à la page». Sin embargo, la contraposición «biografía/forma poética» es una contraposición que se juega únicamente (que únicamente tiene validez) en el interior de la problemática ideológica burguesa clásica, bien en su vertiente empirista (los críticos del New Criticism hablando de la «Falacia biográfica»), o bien en la vertiente kantiana o fenomenológica (recuérdese la habitual contraposición entre «génesis» y «estructura» o entre el «interior» –el «en sí»– de un texto y su «exterior» –su «contexto»– sociológico o biográfico, etc.). Lo importante de la posición de Jammes no es, pues, tanto su toma de partido en esta pseudopolémica, sino el hecho de que, partiendo de la masa de documentos ofrecidos por Artigas, por Dámaso Alonso y Eulalia Galvarriato, etc.[54], haya sabido contornear perfectamente el perfil sociológico del Góngora vivo, de su estructura familiar y su carácter «ciudadano» o «burgués», como él mismo escribe. En efecto: podemos establecer así cómo la fortuna de la familia de Góngora se fragua en relación directa con el nuevo funcionamiento burocrático estatal, y en primera instancia por el hecho de que uno de sus miembros, Francisco de Eraso, llegase a ser secretario de Felipe II (un caso típico, como dice Jammes, «de la promoción económica de los letrados en el siglo XVI»). El esplendor burocrático-económico llega a su cénit (de 1570 a 1580) con el famoso tío materno Francisco de Góngora: de él, como es sabido, recibirá D. Luis la mayor parte de sus beneficios económicos así

como de sus cargos familiares;[an] mientras que de su padre, D. Francisco de Argote, todos los críticos están de acuerdo con Artigas en que D. Luis recibió un ejemplo «literario» decisivo, en tanto que se trataba de un caso asimismo típico de provinciano «renacentista, erudito y bibliófilo». Criado, pues, en un ambiente de «caballeros» y de «letrados», directamente ligado además a los poderes políticos ciudadanos y eclesiásticos, con una gran fortuna a su disposición proveniente de ambos estratos, no es extraño que el horizonte vital y literario de Góngora estuviese determinado, de antemano, por una serie de coordenadas estrictas cuya importancia es imposible ignorar. Unas coordenadas cuyos elementos básicos el propio Jammes resume así:

Recapitulemos: un padre jurista y cultivado; beneficios eclesiásticos confortables y hereditarios; fincas; fructuosas inversiones económicas; lazos estrechos con el municipio; alianzas ventajosas y brillantes; una ascensión económica y social indudable… todo esto define bastante bien una categoría social que, aunque se proclame noble, en el fondo no está lejos de la burguesía…[55]

En unos 2.500 ducados parece poder calcularse la renta anual de D. Luis, una cifra enorme para su tiempo. Y sin embargo, la crisis general del país, por una parte, y el acrecentamiento de su propia familia, por otra, van a ir reduciendo cada vez más el valor real de esta suma hasta el extremo de obligar a Góngora, pasados ya los cincuenta años, a decidirse a abandonar Córdoba (su primer viaje cortesano lo había emprendido en 1589, pero su «desengaño» fue total como lo indican los textos de 1609), y a trasladarse a la Corte para tratar de lograr (durante los nueve años de estancia en Madrid), como sus antepasados, un nuevo puesto burocrático desde el que iniciar la recuperación económica y social. Sus sucesivos administradores (Luis Sánchez Pardo y Cristóbal de Heredia) se ven progresivamente también, cada vez más, imposibilitados para proporcionar las sumas que D. Luis necesita. Comienza el penoso epistolario final en el que la pluma gongorina solo se mueve una y otra vez para suplicar que le den dinero. Es ahora incluso, en esta etapa cortesana final (aproximadamente entre 1617 y 1626),

cuando Góngora comienza a interesarse por la publicación de sus obras y por la recuperación de sus manuscritos con ese fin. No solo para ganar dinero publicándolos, sino porque el conde-duque le ha indicado que la impresión «pública» de sus obras es condición indispensable para poder otorgarle cualquier beneficio asimismo «público»[56]. Incluso se ordena sacerdote en ese mismo 1617 para poder acceder así a la categoría de «capellán de honor» de su Majestad (no el puesto que anhelaba),[añ] etcétera.

Evidentemente, pues, la «carrera social» de Luis de Góngora (con sus muy peculiares trazos, tan característicos de las contradicciones de la época) es un elemento muy importante a la hora de analizar su obra. Hacer hincapié en esto ha sido sin duda un acierto de Jammes[57]. Solo que para nosotros el problema comienza precisamente ahí: ¿qué inconsciente ideológico, qué lógica productiva puede actuar en el transfondo de esta «carrera social», puede derivarse desde esta especial «práctica» de las relaciones sociales? Decir sin más que la realidad objetiva de Góngora se aproxima mucho a la práctica real de la burguesía de la primera fase, en el XVI-XVII español, esto es algo que puede perfectamente ser casi «asignificativo» a la hora de explicar en el fondo cómo escribe Góngora, si los términos de tal proposición no se delimitan con exactitud. Pues la clave radica precisamente en eso: que no existe una experiencia burguesa en bruto (como básicamente suele afirmarse hoy, dada la perspectiva empirista), es decir: un contenido burgués (unos «temas» o unas «referencias» específicas) que se insertaría en su obra poética (pensar esto es pensar que la lógica poética es algo «eterno» y que solo variarían los «contenidos» o las «experiencias» históricas concretas –las propias de cada época o cada autor– que aparecerían en el «poema»), sino que, muy al contrario, la «carrera social» (y su tipicidad burguesa) de Góngora solo serán un dato más que nos trasladarán a la necesaria realidad objetiva del específico inconsciente ideológico (el único posible en tal «carrera») que habría actuado en Góngora no solo en su práctica «social», sino también, y a la par, en su práctica literaria (el inconsciente ideológico a través del cual habría «vivido» la una y la otra, etc.).[ao]

Es, pues, desde esta perspectiva como podemos comprender mejor el porqué del animismo gongorino. Tanto por el influjo «humanista»

del padre como por el hecho de que ese inconsciente animista había sido siempre el único segregado directamente desde las relaciones burguesas en España –y por tanto el único adecuado a tales relaciones–, como veremos enseguida respecto a tres elementos decisivos en la obra de D. Luis:

1.o) su consideración de las apariencias como meros valores en sí –y no como «signaturas»– (como ya hemos esbozado a propósito del 80 y de sus obras de burlas);

2.o) su especial valoración de la vida privada; [su lenguaje subjetivo, que «crea» la nueva «Norma» común;][ap]

3.o) la especial autoconcepción de su propia obra como expresión de un «alma bella» o «superior», obra válida en consecuencia por sí misma y no por relación a ninguna otra cuestión ajena: la poesía como saber (teórico, pero también saber del mundo propio).

Estos tres elementos son, pues, claves, o mejor: son la clave de la productividad gongorina. Y los tres son impensables sin la existencia de una infraestructura animista de base que los haga posibles y los legitime. Lo iremos viendo paso a paso.

3. La ideología animista del alma superior en Góngora

En efecto: quizá la mejor manera de comprender esta situación sea recordar el concreto panorama gongorino correspondiente a la citada etapa de sus poemas mayores, concretamente entre los años de 1609 y 1617. Volver de nuevo, en una palabra, a su «carrera social». Sabemos así que en 1609 Góngora abandona la Corte, asqueado, por múltiples factores y, al parecer, en especial por la muerte violenta de su joven sobrino Francisco Saavedra[58]. Pero entre 1610 y 1616 prepara un nuevo asalto cortesano: escribe el Polifemo y las Soledades (1613-1614 según Chacón; 1612-1613 según la crítica actual) y se preocupa por divulgar sus obras en la Corte. Comienza ahora realmente la verdadera polémica gongorina y su nombre sube como la espuma. En 1617 se ordena sacerdote,

como vimos, solicita y obtiene la «capellanía de honor» (el quince de diciembre de ese mismo año) y escribe el Panegírico al duque de Lerma[59], la obra que él consideraba como clave para lograr su definitivo triunfo en el ambiente de la Corte. Góngora se decide al fin, en ese texto claramente, por el canto épico, el más digno según los doctos aristotélicos y a través de sus octavas convierte al favorito de Felipe III en un héroe divinizado, el «político» por excelencia, forjador de toda la historia española de la época. Todo parece indicar que el famoso «segundo estilo» de Góngora no es, pues, otra cosa que un intento de identificación sin más con la norma docta (mejor aún, como dijimos: ser más docto que los doctos), tratando de obtener a cualquier coste el pasmo y la admiración. Y todo parece indicar, asimismo, que el Polifemo y las Soledades no responden a otra cosa que al deseo ilimitado –«necesario» en cierto modo– de hacer la corte a la Corte desde lejos, desde el exterior, tanto para «vengarse» de ella como para fascinarla, una especie de envite definitivo y arriesgado: algo que quizás hay que entender más como cálculo frío, como apuesta apasionada[aq] (pues la pasión por el juego, por el azar, por la apuesta, sabemos que fue precisamente una cuestión decisiva en la vida de D. Luis: incluso podríamos calificarlo como un rasgo «pagano» o «burgués» más en él, dado que la pasión por el azar es todo lo contrario, obviamente, a la creencia en el «providencialismo» vital, diciendo esto con todas las prevenciones que el caso requiere hasta que no poseamos un estudio adecuado sobre la relación entre la ideología del «juego» en el XVII y la mentalidad mercantilista,[ar] el «azar» de los negocios, la gratuidad de poseer o no poseer riquezas –o títulos que puedan comprarse/ venderse: esos «ducados» que ganan «ducados», esos «escudos» que pintan «escudos»[60], etc., algo, por supuesto, incomprensible para la verdadera mentalidad feudal–).[as] En una palabra: Góngora parece querer «vencer» en la Corte –tras su retirada de 1609–, querer ser un «pretendiente pretendido» y no un mero aspirante inerme, continuamente abocado al fracaso. En 1593, año del soneto a D. Cristóbal de Mora[61], había fechado Artigas el comienzo de la verdadera carrera de Góngora hacia el logro de sus pretensiones de cortesano, pretensiones que en el aludido año (1609) habían sufrido su primer fracaso desarmante. El regreso a Córdoba, el periodo decisivo entre 1609 y 1617, no es un regreso estéril, puesto que nos va a dar al mejor Góngora, al inigualable: el Polifemo y las

Soledades le introducen inevitablemente en el nivel docto; por mucho que se le ataque o se le defienda, lo cierto es que ya está inequívocamente arriba. Pero de nuevo las circunstancias objetivas se vuelven contra él: en 1598, con la subida al trono de Felipe III y de Lerma había creído, por primera vez, en la posibilidad cierta de realizar sus esperanzas cortesanas, y sin embargo le hemos visto retornar asqueado a su rincón provincial. En 1617 vuelve a creer que su triunfo cortesano es inapelable: está en la cumbre poética, dedica a Lerma la más ambiciosa empresa literaria concebible en la época, recibe el amparo del todopoderoso Rodrigo Calderón, y el no menos influyente Villamediana (aunque en esos años está momentáneamente en desgracia) no solo le otorga su protección política, sino que le profesa una admiración sin límites en tanto que escritor. Esta vez Góngora no carecía, obviamente, de fundamentación objetiva para esperar confiadamente un «triunfo» en Madrid. Y sin embargo todo se le vuelve en contra: a poco de su llegada a la Corte, en los primeros meses de 1619, se produce la escandalosa prisión y muerte de Calderón; luego, en agosto y octubre de 1622, la muerte de Villamediana y del conde de Lemos, respectivamente. D. Luis escribirá entonces uno de sus sonetos más desgarrados: «Al tronco descansaba de una encina…»[62], como poco antes había escrito la famosa carta[63] sobre el asesinato de Villamediana (carta fechada el 23 de agosto de 1622, o sea, dos días después de que ocurriera el hecho). Evidentemente el nuevo reinado, Felipe IV y el conde-duque, no va a ser una coyuntura muy favorable para Góngora, como tampoco lo será para Quevedo, quien en ese mismo 1622 será calificado por el propio Felipe IV como «persona que se puede excusar en la Corte…»[64]. Claro que por motivos distintos: Quevedo es claramente un político muy sospechoso para el nuevo «régimen»; Góngora es simplemente un pretendiente cortesano a quien las circunstancias políticas zarandean cogiéndole siempre de sorpresa, zarandeamiento que Góngora acusa ya desde el primer golpe, es decir, desde el proceso de Rodrigo Calderón:[at] creyendo que le protege el elemento más poderoso[65], Góngora se lo encuentra de golpe en el potro del tormento, y apenas acierta a explicárselo; solo comprende el daño que ello representa para sus aspiraciones y así lo escribe el 16 de abril de 1619, refiriéndose a aquella amistad (la de Calderón): «… que tan poco me valió y tanto daño me ha hecho…»[66]. E igual ocurrirá, ya siempre, en adelante: Góngora no es un «político» (sí lo

era en cambio, repito, y hasta el extremo, Quevedo, como veremos), sino un simple «pretendiente» que desde la subida del nuevo rey, y sobre todo desde esa nueva fecha fatídica de 1622, queda literalmente desamparado, sin verdadero apoyo para sus pretensiones. Y no es que no haga lo posible para volver a obtener un serio reconocimiento: se convierte más que nunca en un poeta cantor de temas académicos-cortesanos (desde los jabalíes muertos por manos reales a las pretensiones del príncipe de Gales: «Undosa tumba da al farol del día…»)[67], visitante infatigable de señores (incluso de noche, recuérdese, cuando considera que su coche no está en buen estado) y halagador implorante del conde-duque (recuérdese asimismo el famoso soneto de 1623):

En la capilla estoy y condenado

a partir sin remedio de esta vida;

siento la causa aún más que la partida,

por hambre expulso como sitiado…[68]

Metáfora que volverá a aparecer en la carta de 1 de julio de 1625 a su administrador Heredia[69], cuando quejándose como siempre ante este de que no le aprovisiona suficientemente, le dice: «tráteme Vuestra merced como a Breda, tomándome por hambre…».[au]

Pero todo es inútil. El 29 de marzo de 1626 Góngora dicta testamento[70]: su lectura aún hoy causa una impresión deplorable, pues nos consta hasta qué punto las lamentaciones de Góngora acerca de su miseria –sobre todo a partir de 1625– no tenían nada de retóricas. Y, sin embargo, comido de deudas y miserable, Góngora ha preferido permanecer en la Corte y no retornar a Córdoba. ¿Por qué?, ¿qué le sujeta allí? ¿La necesidad de obtener pensiones para sus familiares o nuevas «mercedes» para él mismo?, ¿su convicción profunda de que el verdadero «reconocimiento», tanto poético como vital, solo podía hallarse en la Corte? Posiblemente todo ello junto y alguna otra motivación que

ignoramos. El caso es que, sobre todo, de 1622 a 1625 Góngora está continuamente diciendo, de carta en carta, que está a punto de regresar, solo para añadir, en otra carta inmediata[71], que se queda en la Corte porque sus esperanzas ahora parece que ya van bien encaminadas. La oscilación es continua, la miseria y la vejez (tiene más de sesenta años) le acosan, pero Góngora no regresa. Y entre tanto: ¿qué se ha hecho del orgulloso provinciano de la juventud, del burlón e inaccesible Góngora de la madurez, del renegador cortesano de 1609, del grandioso autor del Polifemo y las Soledades, del triunfante docto del Panegírico, del que se atrevía incluso a burlarse de los doctos con su Píramo y Tisbe? Algo ha quedado de él, por supuesto, a lo largo de este dolorido peregrinar cortesano de los últimos seis o siete años. Por lo pronto se ha negado siempre, pese a todo (pese al propio conde-duque), a la impresión de sus obras. Vicuña las tenía preparadas para la edición desde 1620, pero siendo consciente de que D. Luis no quería que se publicasen mientras él viviese. También aquí no sin vacilaciones. En una carta de 1623 parece dispuesto Góngora a permitir la impresión, arrepintiéndose incluso de no haberlo hecho antes, puesto que tal impresión le puede otorgar «dineros y descanso», lo que bien puede compensar «alguna vergüenza que me costarán las puerilidades que daré al molde…»[72]. Pero el «orgullo» pesa más: es «vulgar» editar personalmente y Góngora no edita[73].

Algo del mejor Góngora queda, ciertamente, en el lastimoso –y lastimero– Góngora cortesano de los últimos años: y lo que queda del «mejor» Góngora, en el «último» Góngora, lo podemos apreciar precisamente en el interior mismo de la «visión» que Góngora nos va a dar ahora de lo que supone la realidad de la arquitectura política de la Corte. Porque se trata de una visión «negativa», sí, pero completamente distinta a la que nos ofrecía en 1609-1610: sabemos que en esas fechas había escrito dos textos claves, los Tercetos (de 1609), a los que habíamos aludido, y un soneto justamente célebre, en su mejor línea (y al parecer provocado por el hecho, también suficientemente conocido, de la marcha del conde de Lemos en 1610 a Nápoles como virrey: Góngora, que había ido a Lemos, en 1609, para «rondar» al conde, esperaría posiblemente que se contara con él para tal viaje. Paralelamente en el soneto Góngora alude al duque de Frías nombrado para asistir en París a los funerales por Enrique IV). El soneto, claro está, es este:

El conde mi señor se fue a Napóles;

el duque mi señor se fue a Francía:

príncipes, buen viaje, que este día

pesadumbre daré a unos caracoles.

Como sobran tan doctos españoles,[av]

a ninguno ofrecí la musa mía;

a un pobre albergue sí, de Andalucía,

que ha resistido a grandes, digo soles.

Con pocos libros libres (libres digo

de expurgaciones) paso y me paseo[74],

Sin duda alguna, he aquí el mejor Góngora. Las esperanzas cortesanas no solo le parecen despreciables (como en los textos de 1609), sino perfectamente dignas de burla: cfr. la repetición de «mi señor … mi señor», el tratamiento obvio de los acentos –Napóles, Francía–, la confrontación directa entre los «señores» y los «caracoles», o, más aún (y sobre todo), la confrontación directa entre la «pesadumbre» que a Góngora puede causarle la marcha sin él de sus señores y la «pesadumbre» que Góngora piensa darle, para compensar, a los caracoles, esto es, la compensación literal de un «pesar» con otro «pesar», que no solo es «irreverente», sino indicador a la par de que a Góngora le importa un bledo lo que los «señores» hagan, etc. Claramente también el segundo cuarteto es incluso más agresivo aún: por un lado Góngora no solo se muestra plenamentes consciente –y orgulloso– de su propio valor –de su

carácter real de «docto»– sino a la vez consciente también de la penuria general que existe entre los escritores españoles del momento, sin que ninguno pueda llegarle a los talones: «como sobran tan doctos españoles» a ninguno (de ambos señores) considera necesario ofrecer su musa, etc. Por eso, prosigue Góngora, la ofrecí a un «pobre» albergue de Andalucía[aw] donde el poder de los señores no llega, añadiendo al respecto uno de los versos más sarcásticos de toda la época: «que ha resistido a grandes, digo soles…». Inigualable no solo por la burla, sino por la transparencia evidente de esta, por la «seguridad» –el orgullo– con que se practica, su indudable tono de reto, por el hecho mismo de ser transparente. Desafío que se prolonga de modo explícito en los versos siguientes: «con pocos libros libres…». Más ambigüedad aún: expurgaciones/espulgaciones[ax].

Sabemos que Salcedo Coronel, quizás su comentarista más «púdico», siempre dispuesto a echar un capote a las posibles heterodoxias de D. Luis, no solo trató de paliar el hecho de que Góngora se burlara de estos «señores» («… Bien se ve que esto fue querer exercitar lo burlesco de su genio, que en la verdad sentiría diferentemente don Luis, siendo estos dos Principes a quien debió muchos agasajos, y que por su grandeza y ingenio eran dignos de grandísima estimación, siendo los protectores de las buenas letras…»[75], etc.), sino que, mucho más aún, trató de paliar el sentido verdadero de estos inesperados «libros libres» («libres digo / de expurgaciones…»). Salcedo escribe inefable:

Declara que han de ser libres los libros, porque no se le atribuya a libertad culpable la que pretende en ellos, sino a la que desea de la detracción de algunos que se atreuen a calumniar lo que no entienden. […] Con pocos libros libres de inuidiosos calumniadores passo en mi pobre albergue…[76]

Solo que esa libertad culpable es precisamente la que Góngora está reivindicando. Que el desafío era explícito no lo muestran solo los conmovedores malabarismos de Salcedo, sino ante todo, obviamente, el lugar nodal que ocupan en el texto de Góngora los

dos decisivos «digo» de esta parte final del soneto: «el que ha resistido a grandes, digo soles» y el «libros libres (libres digo/de expurgaciones)…». Evidentemente: ambos digo nos remiten sin duda, solo que en tono de reto burlesco, a la asfixiante preocupación del XVII español por medir muy exactamente el valor de cada palabra, tanto respecto al poder de los nobles como respecto al poder de la Inquisición (o sea, la Iglesia). En última instancia, pues, respecto al poder «político-ideológico» en cualquier de sus facetas, etc. Puede admitirse, sin duda, que Góngora habla con un cierto «resentimiento» por el abandono de «sus nobles», esto es indudable, pero no tratamos de juzgar a Góngora como «persona –sujeto– ético-jurídico» (¡cómo les encanta hacer esta a nuestros kantianos actuales!; por ejemplo: ¿era Góngora –éticamente: sic– «puro» o «impuro»?, ¿cumplió o no dignamente con su «deber» –su «imperativo»– en tanto que «hombre»?, etc.). Muy al contrario (quiero decir: al otro lado de tal kantismo, o de sus derivaciones actuales), lo único que realmente nos interesa es preguntarnos a partir de qué perspectiva, a través de qué inconsciente ideológico, veía Góngora que era posible la «legitimación» de tal desafío, la fundamentación justificadora de su propia práctica (tanto «poética» como «vital»), etc. Y la respuesta es fácil: basta unir los diversos enunciados contrastadores que actúan en el poema: los caracoles y el «yo» que les da pesadumbre, el pobre albergue andaluz ajeno –y resistente– a los «grandes»;[ay] los pocos «libros libres»; el «paso» y me «paseo»: en una palabra, la vida privada. Es desde esta imagen, indudablemente, desde la que Góngora considera como perfectamente legítimo y justificado no solo enfrentarse –desafiándolo– al poder de los nobles, sino, sobre todo, y a partir de ahí, enfrentarse a los pretendidos valores dominantes del espacio público (en cualquier sentido; y teniendo en cuenta que en la España de que Góngora habla tales valores están efectivamente representados, como vimos, por el poder nobiliario, etc.). Es un proceso ideológico que podemos apreciar similarmente, por supuesto, en los tercetos de 1609, pero también en muy diversos textos posteriores, por ejemplo, en el soneto que comienza: «No más moralidades de corrientes…» (de hacia 1612)[77], y que parece cierto que Góngora escribió precisamente a raíz de las molestias «político/públicas» que le acarreó el haber escrito una letrilla («Arroyo, ¿en qué ha de parar?»)[78] contra el que posteriormente habría de ser su protector primigenio en la Corte, el citado Rodrigo

Calderón. Pero lo que de verdad nos importa de este soneto es únicamente el hecho de que en él se expresa (de modo similar a como ocurre en el soneto de 1610) el desprecio por los tejemanejes «políticos» o «cortesanos» a través, precisamente, de la simultánea puesta en valor de la propia «esfera privada», la única verdaderamente legitimadora, como escribe explícitamente Góngora sobre todo a partir del segundo cuarteto (repitiendo incluso en el verso final del poema el mismo digo «burlesco/desafiante» que le hemos visto usar en el soneto anterior):

… A un rincón desviado de las gentes

apelaré de todos sus desvíos,

choza que abrigue ya los años míos,

aunque pajas me cueste impertinentes.

Ministros de mi rey, mis desengaños

los pies os besan desde acá, sea miedo

o reverencia a sátrapas tamaños.

Adiós, mundazo. En mi quietud me quedo

por esconder mis postrimeros años

al señor Nuncio, digo al de Toledo[az].

Como puede verse, con facilidad, el tono no es menos agresivo que en el soneto anterior. La brusca apelación «Ministros de mi rey» tiene sin duda el valor de un desplante, que incluso se hace más fiero (por la degradación que implican) en los dos versos siguientes,

la connotación sarcástica del «besar los pies», el sintagma «sátrapas tamaños», e incluso la muy peculiar ambigüedad inscrita en el enunciado de que tal «besapies» se realice a la fuerza, bien sea por «miedo» o bien sea por «reverencia». Claro está que la burla no se reduce a estos casos explícitos, sino que se despliega más o menos impalpable a lo largo de todo el texto: aun suponiendo que en el verso «aunque pajas me cueste impertinentes», el término pajas no pretenda sugerir más de lo que parece literalmente decir (lo que sería siempre de extrañar en Góngora), no cabe duda, sin embargo, de que la complejísima ambigüedad de la burla gongorina se condensa hasta grados increíbles en la primera frase del último terceto: «Adiós, mundazo…». Y ello en tanto que no solo se trata ahí de una mixtificación evidente de todos los terrores organicistas a propósito del «Mundo» (a partir de la característica identificación, como dijimos, entre estos teóricos del organicismo, de la imagen del «mundo» y su «pecado» con la imagen del «espacio público» y su «desorden»), sino que se trata sobre todo de una burla implacable («mundazo») de los valores que pretendidamente parece tener ese espacio público (esa «Corte») aún por mucho que se le «sacralice», etc. Pero todo ello en tanto que teniendo, asimismo, y además, en cuenta que el soneto no existe en absoluto a partir únicamente de tal burla de lo público, sino que existe en estricto en tanto que tal burla se articula, de modo indisoluble, con la paralela legitimación del espacio privado, esto es, con enunciados tan decisivos como el «rincón desviado de las gentes», la «choza que abriga ya los años míos», la «quietud» en que «me quedo», etc. En una palabra: los caracoles, el pobre albergue andaluz, los pocos libros libres, con los que paseo mientras mi tiempo pasa… Soneto de 1610, soneto de 1612, tercetos de 1609: el proceso productivo es, en su base, siempre el mismo: basado en el desprecio radical de «lo público» y justificado a partir de una apuesta enunciativa en favor de «lo privado» (esto es, del espacio precisamente que legitima y fundamenta tal «desprecio»), etcétera.[ba]

He aquí, pues, en rigor la «visión» que Góngora nos da de la realidad cortesana a partir de su «rechazo» de 1609-1610 y de los textos más significativos que tal rechazo le lleva a producir. Pero en su etapa final, de «pretendiente» lastimoso, tal «visión» cortesana se elabora ya con unos tonos muy distintos. Se tratará ahora básicamente (a partir de 1619-1622 y hasta 1626) de la aparición

en Góngora de lo que Jammes[79] ha llamado (siguiendo, en la terminología cuando menos, la interpretación que dio Goldmann a propósito de Racine)[80] una «visión trágica» de la realidad de la Corte. Y tal terminología es válida por su plástico valor descriptivo: pues, efectivamente, en los textos gongorinos, de estos últimos años, suele transparentarse inevitablemente un tragicista tono negruzco, fúnebre (más chocante si cabe, debido a su total ausencia en la anterior obra gongorina) que si bien resulta inequívocamente claro en las cartas (a sus sobrinos o a su administrador sobre todo), no deja de llamarnos igualmente la atención al transparentarse con indudable frecuencia a través de los textos poéticos que Góngora elabora en esta etapa final. Puede hablarse sin duda del agobio implacable de la vejez: cfr. por ejemplo el extraordinario soneto –de 1623: Góngora tenía sesenta y tres años– que D. Luis dedica a la fascinación de una muchacha que está ya demasiado lejos de él; es el soneto[81] que comienza:

Oro no rayó así flamante grana

como vuestra purpúrea edad ahora

y que culmina, desgarrado, en los tercetos:

… insinuaré vuestra hermosura, cuanta

contiene vuestro albor, y dulce espera

en horas no caducas vuestro día.

Responda pues mi voz a beldad tanta;

mas no responderá aunque Apolo quiera:

que la beldad es vuestra, la voz mía.

La voz mía: o sea incapaz, en su decadencia (desdentada, bronca), de ser digna émula de la fresca belleza que trata de cantar –y Góngora es plenamente consciente, recordémoslo, de esta mudez que su voz realmente tiene comparándola con la muchacha; de ahí que el segundo cuarteto comience estrictamente definiéndose a sí mismo, a su voz, como un: «Ave (aunque muda ya) émula vana…»–, etcétera.

Puede hablarse, pues, de la súbita presión de la vejez, repito, como puede hablarse de la desesperación efectiva ante sus pretensiones; cfr. los sonetos, también de 1623: «Camina mi pensión con pie[bb] de plomo»[82], o bien, «De la Merced, señores, despedido…»[83]; o incluso el soneto (esperanzador contra toda desesperanza) de ese mismo 1623, que se aferra –para justificar la propia paciencia imperturbable– en los ejemplos bíblicos, es decir el soneto[84] que comienza: «Cuantos forjare más hierros el hado / a mi esperanza, tantos oprimidos / arrastraré cantando…», y que, tras aludir a José traicionado por sus hermanos, y a Daniel, encerrado en la fosa de los leones, culmina significativamente así: «…Nunca en vano / fue el esperar, aun entre tanta fiera…». Puede hablarse, pues, con justificación de todos estos elementos como caracterizadores del indudable cambio vital que tipifica el último Góngora. Solo que tales especificaciones únicamente serán válidas en tanto que se las relacione con la específica coyuntura ideológica –«histórica»– a través de la cual funcionó realmente la producción poética gongorina en estos últimos años; es decir (y ante todo) la especial «visión trágica» –valga, repito, la expresión– que Góngora quiere proporcionarnos, mal que bien (id est: consciente o inconscientemente) a propósito de la realidad cortesana que está viviendo en esos momentos. En una palabra: podemos decir que (a partir sobre todo –parece– de 1622) Góngora ya no va más a practicar el desprecio o la burla respecto al funcionamiento «cortesano». Y ello no solo en tanto que a partir de 1618 se nos ofrezca como «necesariamente» obligado a obtener mercedes y triunfos estatales, sino sobre todo a causa de un cambio radical de perspectiva que no podemos ignorar. Este: la experiencia estatal de Góngora va ahora a ser interpretada a través de la óptica del temor, del miedo. Parece como si Góngora hubiese «descubierto» que la «corte» no es en absoluto una realidad en sí, sino que, bajo su

máscara, se oculta el funcionamiento implacable de la «política». De ahí el miedo de Góngora, o, al menos, la consciencia (revelada en cartas y poemas) de su impotencia ante tal realidad objetiva. Todo lo contrario de Quevedo (para el que el espacio político no está configurado por una realidad abstracta y «difusa/azarosa», sino por una realidad concreta contra la que hay que luchar); todo lo contrario, digo, Góngora, al descubrir que la Corte «es» ante todo política, se nos presenta como absolutamente inerme, incapacitado para luchar en el interior de tal «descubrimiento»: Góngora tiene miedo. El azar de la política le asusta, su arbitrariedad le desarma. Es sintomático: su vida privada la ha entregado al azar/cálculo (como su poesía), pero en la vida pública/política el azar le da miedo, no lo controla. De ahí pues que su visión de lo cortesano en estos últimos años resulte aduladora y lastimosa sin duda (y por las razones que sean), pero «trágica» siempre a fin de cuentas y en última instancia: no solo por su «vejez» o por sus continuados fracasos cortesanos, sino ante todo a causa de ese «descubrimiento» del azar y la gratuidad de la corte, esto es, por esa identificación entre la corte y la política, y el subsiguiente «miedo» a la tremenda objetividad del funcionamiento de esta. Nunca más, pues, «visión burlesca», sino ante todo «visión trágica», etc. Pero sin olvidar en ningún instante el peso que, en la productividad gongorina, había tenido siempre el «espacio privado». Quiero decir: esa compleja relación de indisoluble «atracción/repulsa» que Góngora mantiene con la Corte es casi una manifestación literal del funcionamiento en él de la relación «privado/público», típica además de tantos hombres de la época, sobre todo de los más impregnados por el inconsciente «burgués».

Lo público y lo privado aparecen como verdades simultáneas, entretejidas, pero nunca plenamente identificadas, siempre con un resquicio entre ellas:[bc] la verdad privada es la más íntima, el punto de partida (los teóricos organicistas hablarán, como sabemos, de «desengaño del mundo», etc.), pero la verdad pública atrae y fascina de modo insuperable, sin acceder a ella apenas es posible vivir realmente, etc. Que esta estructura inconsciente funciona con plena materialidad en Góngora parece algo fuera de dudas, y es incluso lo que explica el espacioso tono (casi sadomasoquista podríamos decir) de su relación con la Corte, desde el desplante de 1609 al especial carácter, de «autoafirmación» y de «venganza», sí,

pero a la vez también de «cebo» (la intención de hacer la corte a la Corte, a lo público, parece triunfar en él: no solo porque Góngora de hecho se «queda» en la Corte, sino sobre todo porque desde muy pronto, como hemos visto también, la Corte constituye su esencial horizonte de referencia, tanto vital como literario, tanto para alabarla como para denostarla). Y sin embargo el paralelo peso de lo privado es asimismo básico en Góngora, en cualquiera de esas diversas etapas, y es sin duda ese «espacio» el que nos dará siempre al mejor Góngora: es, en efecto, desde tal óptica de lo privado desde la que se elabora aquella «visión trágica de la Corte» a la que aludíamos, pues su impotencia y su anonadamiento ante el espesor de lo público (del funcionamiento político) corresponden en Góngora ante todo a un continuo estado de sorpresa, incluso ingenua, al verse ininterrumpidamente desplazado e ignorado. Góngora, en suma, parece sorprenderse ante el hecho obvio de que no se le haga caso en la Corte, y es eso lo que le desarma, incluso es por eso mismo también por lo que no renuncia: está convencido de que es demasiado importante como para que simplemente se le ignore. Góngora ha creído (digamos que hacia 1617) que la Corte se le ha abierto de par en par gracias al poder de su propio mérito privado, como una especie de triunfo en su apuesta, en el reto que creía haber lanzado a partir de 1612 aproximadamente. Un reto a lo público desde lo privado: y todo le inducía a confirmar tal creencia. A través de la divulgación de sus Soledades lanza una sonda definitiva hacia la Corte y la respuesta no puede ser más unánime: clamor, indignación, admiración. Ya es un docto, decíamos, ya está arriba. ¿Qué cosa más normal que considerar que el hecho de que la Corte le abriera sus puertas en 1617 era una consecuencia inevitable del reconocimiento a sus propios méritos privados? Y similarmente, ¿qué cosa más normal que sentirse desconcertado, desarmado?, al comprobar cómo, muy poco después, esa misma Corte lo desplaza, lo ignora en la práctica, apenas parece reconocer, o dar importancia, al «mérito» que Góngora consideraba definitivo. Desconcierto en efecto e incredulidad de base: de ahí su insistencia, de ahí su esperanza contra toda evidencia –y contra toda miseria–, de ahí su «quedarse».

4. La ideología del mérito en el XVII

Pues, en efecto, sean cuales sean las circunstancias concretas del caso no conviene olvidar nunca el hecho de que en Góngora la actitud poética decisiva está determinada siempre, en última instancia, por el afán de lograr el reconocimiento de su propio mérito.[bd] Y entendiendo en estricto que ese mérito es sentido literalmente en él como un reconocimiento de su espacio privado, es decir, de que posee un alma superior. Y ello, a la vez, teniendo en cuenta que tal «reconocimiento» le preocupa tanto por lo que hace, a lo que entonces se llamaba lo «vulgar» (y hemos abusado del término sin especificarlo adecuadamente: «vulgar –o popular– aplauso» designa en Góngora, como en sus comentaristas, únicamente una alusión al reino de la opinión, a la normatividad inconsciente que domina sobre el espacio público, es decir, la norma «organicista», fuese quien fuese quien la esgrimiera en un momento dado); tanto por lo que hace a esto, digo, como por lo que hace al nivel docto. Ahora bien: ya hemos dicho que Góngora no escribe sus poemas «serios» para demostrar en estricto que es «culto». Eso lo hará Jáuregui, por ejemplo, pero nunca Góngora. Su relación con el nivel «académico» es mucho más compleja: tratándose siempre del reconocimiento de la «superioridad» de la propia «alma», el problema básico para él consistirá en cómo enunciar («construir», «producir») la evidencia de un «alma poética» superior. He aquí la clave: desde la perspectiva organicista dominante tal enunciación es imposible en efecto. El «mérito» de Lope se fundamentará ante todo en el prestigio objetivo del espacio público y de la imposición (que Lope efectúa) del organicismo sobre ese espacio. Igual ocurrirá respecto a Calderón. Sin olvidar los condicionamientos que se implican en tal actuación sobre el espacio público: Lope no puede dejar nunca de ser un «vasallo personal»; Calderón concluye siendo un «criado» de la Corte, etc. Si los escritores de teatro consiguen poseer un cierto mérito (incalculablemente mayor que el de los actores, por supuesto, pero mucho menor que el de los escritores «serios»: recordemos que Racine, al recibir el cargo de historiador real,[be] abandona[bf] el teatro), si esto es así, ello se debe no a que tales escritores se entreguen al espacio público sin más, sino al hecho de que «neutralicen» a tal espacio imponiendo sobre la escena los valores organicistas hegemónicos (como los nobles los imponían sobre el

escenario de la política en estricto). Con una salvedad: ante la opinión (que es un elemento público) el «autor público» (teatral) es precisamente el más reconocido.

Como ha precisado Orozco Díaz, este ascendiente ante la opinión es algo que indudablemente Góngora «envidia» en Lope[85]. Por eso Góngora prueba fortuna con el teatro, aunque fracasa, y por eso, en fin, le preocupa tanto conservar el «aplauso del vulgo» (no ya directamente concebido como «público teatral», sino concebido simplemente como «opinión» en general) respecto a su práctica poética: y en esto, diríamos, sí que triunfa; como también Orozco ha señalado, lo que Lope «envidia» en Góngora es precisamente el triunfo final (ante la «opinión») de su prestigio poético[86]. Pero lo que nos importa: ni Lope ni Calderón poseen mérito (poseen honra ante la opinión, y mucho menos ante la «Corte» o los «doctos») por razón de que sean en estricto «almas privilegiadas» sino a causa, como decimos, del prestigio de lo público, por una parte, y por otra, por el trabajo de incorporación del organicismo a la escena llevado a cabo por tales autores, etc. Naturalmente incidimos aquí en la cuestión misma de la situación de la figura del «escritor» en la sociedad española del XVII. Situación perfectamente contradictoria en cuanto que esta «figura», tanto ideológica como socialmente, había surgido a partir de los presupuestos ideológicos del animismo y dentro, pues, de las condiciones sociales de la burguesía de la primera fase: la posibilidad general de existencia de «sujetos libres» concretada en la posibilidad efectiva de «sujetos» que fuesen «almas privilegiadas», que se plasmasen en una obra «artística» –id est: «superior»– bien fuera «escrita», bien fuera «esculpida», etc. Una vez establecido este umbral, ya no se retrocede: la idea del «escritor-artista», del «escritor/alma superior» se extiende por todos los ámbitos del XVI-XVII. La contradicción tenía, pues, que surgir inmediatamente en aquellas formaciones sociales en las que la norma ideológica dominante fuera el organicismo, que no reconoce a tal «sujeto libre» (todo su funcionamiento, sabemos, se basa en la cadena de siervos, desde el siervo de verdad hasta el rey respecto a Dios), y que no reconoce por tanto la posibilidad de un «alma» autónoma y originaria cuyas obras valieran por provenir de ella; muy al contrario: la noción de alma del organicismo es radicalmente distinta –es «otra cosa»– que la noción de «alma» del animismo. El «alma» organicista es una segregación directa del

Señor y en consecuencia resultaría absolutamente inconcebible decir que las obras de un hombre valen por provenir de ese hombre: el «valor» de tales obras dependerá siempre (como ocurre igualmente con el valor –o los «méritos»– que pueden tener las obras de cualquier cristiano ante los ojos de Dios), de la adecuación que tengan con la ley del Señor, con el orden divino inscrito en todas partes. Es por eso por lo que se deduce para el organicismo que la tarea propia del «escritor» (la «casta intelectual» del medievo al XVII) no puede ser otra que la «glosa» de la Escritura divina inscrita en todas las cosas, pero nunca imaginar que la tarea de un escritor pudiera ser «decirse a sí mismo», «decir la propia alma», etc.: a fin de cuentas, «decir la propia alma» no hubiera sido para el organicismo sino «decir» el orden de Dios necesariamente inscrito en ese alma; solo el animismo, al concebir la idea de un «sujeto» originario y autónomo, puede en consecuencia concebir la validez, por sí misma, del alma propia y de sus obras. La contradicción surge, pues, inmediatamente en la España del XVII: por ejemplo, y en el nivel estricto de las obras, se admite el «yo poético», pero para inmediatamente convertirlo, como decíamos, en un «yo» satírico y elegíaco que canta continuamente su dependencia del orden divino en estricto (el paso del tiempo, la muerte, etc.), su dependencia del orden divino-social (el canto a los valores nobiliarios, a los valores de la «sangre», de la jerarquía social), etc.; a veces se abordan también los viejos temas «animistas» (el amor, sobre todos, el pastoralismo) pero siempre enfocados, elaborados, desde la hegemónica perspectiva del organicismo dominante.[bg] Salvo que la contradicción está también más allá, como indicábamos: en la misma situación real del «escritor», en el hecho mismo de las condiciones que nos obligan a pensar si tal «figura» existe o no realmente en nuestro XVII. Quiero decir: lo que existe, por una parte, es sin duda una especie de «consciencia subjetiva» del valor de la «obra propia» (consciencia resultante, como decimos, del impacto de la ideología animista –y del mercado– y de su «umbral», no vuelto a traspasar hacia atrás, máxime cuando persisten en nuestro XVII relaciones burguesas mercantiles, aunque solo sea en la «base» económica, pero «coexistentes» –y latentes por tanto– con la ideología feudalizante que domina). Y esta «consciencia subjetiva» puede apreciarse en los escritores del periodo pertenecientes a las más diversas tendencias: de Cervantes a Lope, de Lope a Jáuregui, de Jáuregui a Góngora. Pero este es solo el

primer elemento que va a entrar en juego en la contradicción. Hay un segundo elemento, que es lógicamente el determinante: el inconsciente ideológico organicista (y las relaciones sociales «serviles» que le acompañan). ¿Cómo actúa este segundo elemento –«servil»– sobre el primero –«la consciencia de la obra propia»–? La respuesta es fácil: el segundo elemento prácticamente anula al primero (o al menos «neutraliza» por completo su contenido real). El escritor –«consciencia subjetiva»– no aspira a ser reconocido objetivamente como tal, sino que solo aspira a ser reconocido como un buen «siervo», siervo literal de un noble (cfr. Lope), servidor –en un sentido amplio– de los valores de la Nobleza o de la Iglesia establecidos como valores públicos, «fiel» en última instancia respecto a la estructura sacralizada que rige a todos los niveles (cfr. Quevedo). Incluso por lo que respecta tanto al sometimiento a las normas estatales o eclesiásticas en general (cfr. de nuevo todos los escritores anteriormente citados, o igualmente Ledesma, los autores «emblemáticos», etc.), como por lo que respecta al sometimiento a las normas del nivel «docto» o «académico» (cfr. Jáuregui, Pedro de Valencia, etc.), que en España se consideran siempre como una derivación directa –aunque la más «afinada»– del orden sacralizado, no como algo «aparte» de tal orden (como acabará por suceder en Francia y, por supuesto, en Italia, etcétera).

En suma: el escritor del XVII español, a la vez que «escritor», tiene obligadamente que ser «siervo»; o en estricto: su «mérito» como «escritor» no provendrá tanto de su «alma autónoma» como del hecho de que su «alma» reproduzca y transparente («glose») la escritura del orden sacralizado. Solo que la contradicción presenta un tercer elemento en juego: la influencia –objetiva– de lo público. [bh] Es ella la que establece que exista una opinión y que exista un mérito igualmente «objetivo», una especial manera, pues, de reconocer el valor del «alma» y de las «obras» propias. Con las diversas gradaciones características: en la perspectiva plenamente burguesa el reconocimiento absoluto del «mérito privado», es (teóricamente al menos) la norma clave para cualquier proyecto social, el «crisol de la nueva ética», como dice Colangelo[87], citando a continuación algunos textos, plenamente significativos, de La Bruyère («Una gran fortuna anuncia el mérito…»), de D'Holbach («La nobleza debería ser personal y nunca hereditaria…»), de D'Alembert («los medios honestos para hacer fortuna son los

fundados en el ingenio y en la industriosidad, y en el primer puesto entre estos medios se debe colocar al comercio…»), etc. Para que el «escritor» sea, pues, reconocido como tal (para que se le reconozca su «mérito privado») será así inevitablemente necesario que toda esta nueva «ética burguesa» alcance un dominio efectivo (o al menos una consolidación suficiente) en las formaciones sociales del XVII y XVIII. Obviamente nada más lejos que esto del Absolutismo español. Y sin embargo es evidente, asimismo, que el funcionamiento objetivo del nivel público impone aquí también su peculiar reconocimiento del mérito, todo lo oscuro que se quiera, pero indudable, aunque lo que se reconozca básicamente sea el hecho de poseer el mérito suficiente como para ser considerado un buen «siervo» (incluso el «mejor»: Lope el «mejor siervo» para Sessa, el mejor «autor-siervo» para el escenario teatral, etc.). Pero, no debe olvidarse, con gradaciones siempre: no es lo mismo ser siervo directo de un noble que ser «siervo» en abstracto a la hora de escribir para el teatro (y ser «reconocido» por la opinión de los «corrales»), o que entrar a «servir» en la burocracia estatal o ser reconocido por la norma «docta», etcétera.

Ahora bien, en este sentido podemos decir incluso que el último aspecto de la contradicción se juega, en el XVII español, en el enfrentamiento entre la noción de «alma» y la noción de «mérito», en tanto que aquella exige necesariamente a este, pero, a la vez, en tanto que este (el «mérito»), aunque funciona como una realidad objetiva, no puede tomar como punto de referencia básico a aquella más que en tanto esa «alma» sea «meritoria» respecto al orden organicista («sacralizador») que rige a todos los niveles.

Y ahí precisamente, nos aparece Góngora: empeñado, por una parte, en que se le reconozca como un «alma poética», meritoria por sí misma (recuérdense todas las anécdotas –bien atribuidas por sus biógrafos, bien recogidas entre sus contemporáneos– sobre su famoso «orgullo vital») y nada más que por eso, y sin embargo, desgarrado, por otra parte, en su afán de «figurar» en el interior de la nobleza, de lograr un «puesto estatal» como sea (ese que siempre se le niega), «puesto cortesano» que él considera como algo necesariamente correlativo a su «mérito», sin darse cuenta de que tal «subjetivismo» no basta, que hace falta cumplir otros requisitos (básicamente: llenar el «mérito» con un contenido «servil») que él

no posee, etc. He aquí, por supuesto, el desgarramiento gongorino. Algo que no encontraremos, obviamente, en los «escritores» que logran el reconocimiento de su mérito a partir de su ejecutoria «teatral», ni incluso tampoco en aquellos autores que, aun no incidiendo directamente (como los «teatrales») sobre el nivel público, logran el reconocimiento de su «mérito» adecuándose siempre a las normas organicistas, como los que adquieren su mérito a partir de la escritura propiamente dicha (Quevedo, Ledesma), o de las formas discursivas típicas del más puro organicismo eclesiástico: los «tratados morales» (Gracián), los tratados «político-sacralizadores» (Quevedo), los «sermones» como marco retórico por excelencia del escolasticismo feudalizante (cuando, ahora como nunca, ese escolasticismo necesita actuar sobre el nivel público), etc. En suma: en todos estos casos el mérito que la opinión reconoce no estriba en absoluto, decimos, en el reconocimiento de un «alma poética», sino, muy al contrario, en el reconocimiento que (a partir de la perspectiva organicista) se otorga a esas diversas enunciaciones («escénicas», «poéticas», «políticas» o «morales», etc.) que mejor representan en cada momento la implantación de los valores y de las categorías de la norma dominante, sea cual sea el tipo concreto de discurso en que se haga necesaria, y se presente, tal implantación. Y, consiguientemente, si Góngora no es nunca plenamente organicista, su problema básico radicará fundamentalmente en la necesidad de conseguir que su mérito sea reconocido de esa única manera que él lo concibe: en tanto que «yo poético» pleno, en tanto que «objetivamente» de acuerdo con su «alma subjetiva». Claro está que tal «yo» solo es enunciable desde la perspectiva animista, y esta es una sombra lejana[bi] como «norma». ¿Qué ocurre entonces? Ya lo hemos visto: desconcertarse, pero insistir. Góngora no puede creerlo, no puede concebir que su mérito no sea literalmente reconocido. Y ahí radica el drama, la «visión trágica» y la «miseria» de la etapa final.

5. La especial enunciación gongorina de la ideología de lo privado: las Soledades

Hasta qué punto Góngora había creído que su propio mérito no podía derivarse sino del valor de su espacio privado, de su propia alma superior (y hasta qué punto esta creencia no resulta ser otra cosa que una manifestación más del profundo inconsciente animista gongorino), todo esto es algo fácil de comprobar. Basta con retrotraernos al orgullo desafiante con que emprende, decíamos, la elaboración de sus grandes poemas, y el reconocimiento subsiguiente que él cree poder conseguir a través de ellos –de su reto a lo público–. Y, sobre todo, basta con que nos aproximemos a la estructura interna misma que determina la elaboración de tales poemas mayores. Ya hemos considerado hasta qué extremo la lógica erótica animista era decisiva respecto al Polifemo. Pero debemos añadir ahora que las Soledades (y en especial la Soledad primera) constituyen, más que ningún otro caso, el ejemplo máximo con que caracterizar a toda esta problemática ideológica gongorina a que nos referimos. Y ello en tanto que a través de esta obra Góngora «reconstruye», sin ningún género de ambigüedad posible, el contenido moral propio de todos los ideales de vida correspondientes a la «esfera privada», entendida esta según la perspectiva «autonomista» que tal espacio poseía en el animismo: lo privado como el reino de la verdad íntima del alma que es también el reino de la verdad «natural», de la belleza, etcétera.

Y es esto lo que diferencia a Góngora básicamente de la moral organicista del Desengaño y del Retiro. Para el organicismo desengañarse del mundo es renunciar a «sus pompas y a sus glorias», renunciar a creer en las apariencias y ser consciente del fondo que se oculta en ellas. Pero, por sí mismo, el desengaño organicista y su retiro ascético del mundo no suponen, ni mucho menos, una toma de postura en favor de lo privado concebido como verdad a la que el individuo se retira cansado de la opacidad de lo público. El organicismo escolástico y feudalizante no puede aceptar que lo privado exista sin más como verdad. Un cierto animismo religioso, de Fray Luis a los místicos[88], sí aceptaba, un tanto alterada, esta verdad privada. Pero en Góngora los enunciados religiosos no aparecen por ninguna parte. Así la temática de la Soledad, en este momento del XVII, nos aparece como esencialmente ambigua y resbaladiza, no unívoca como la planteaba Vossler en su, por lo demás, admirable libro[89]. En Soto de Rojas, por ejemplo (como a veces en Carrillo de Sotomayor), sí apreciamos

una clara impregnación de las temáticas propias del animismo cristiano mezcladas con las nuevas leyes organicistas proclamadoras del desengaño y del retiro. Y así, la Soledad de Soto supone tanto el cultivo de la propia «alma» como el reencuentro, a través de ella, con la verdad de Dios (y con la Naturaleza como reflejo de esa verdad divina, etc.), con lo que el «cultivo» animista se convierte inmediatamente en ascesis moral, etc. En la «soledad» o el «retiro» de Góngora, en cambio, este proceso no se da nunca. Por supuesto que la superestructura de la que él parte es (como siempre) una temática organicista: en este caso la cuestión del «Desengaño del Mundo», etc. Pero Góngora descompone los entresijos de tal enunciado organicista: acepta el Desengaño tomándolo en la propia realidad de fondo desde donde lo había elaborado el organicismo (esto es, el nuevo funcionamiento objetivo, autónomo, de lo público y de lo privado). Por eso en Góngora el desengaño del mundo es en exclusiva un desengaño de la política, no para retirarse de ella y dedicarse a la ascesis moral, al reencuentro con Dios como verdad única, etc., sino para mostrar la autonomía y el valor propio –el «reto» y la «apuesta»– del espacio de lo privado (y por tanto de la verdad poética frente al engaño opaco de lo público). Como nos decía en los citados «tercetos» en 1609[90], anticipando las Soledades, su actividad política se reducía a estar:

… celebrando con tinta y aun con baba

las fiestas de la Corte.

O bien:

La lisonja, con todo, y la mentira,

modernas musas del aonio coro,

las cuerdas le rozaron a mi lira.

El huerto,[bj] la fruta, el silencio campesino son los temas que Góngora va a reencontrar ahora, hurgando en la antigua tradición animista, para oponerlos, como contenido inmediato todavía sin más, al «civil ruido y litigante», a la «vida urbana», a las noticias políticas («la expulsión de los moros de Valencia») o a la actividad de «pretendiente». Aquí, en la soledad («Oh Soledad de la quietud divina…») Góngora puede burlarse «del estadista y sus razones todas»[91], desenterrando los viejos temas animistas acerca de la verdad íntima del «alma», etc. Solo que tal desenterramiento supone ya una transgresión. Al horizonte hegemónico, organicista, repito, le hiere tanto la afirmación de la autonomía de lo público como la de lo privado. Góngora tiene que hacer, pues, un esfuerzo enorme no solo para legitimar, en su primer nivel, este viejo tema del retiro ahora reencontrado, sino, sobre todo, para rellenar posteriormente (en las Soledades), con un contenido irrebatiblemente sublimador (áureo), esa temática de la verdad «privada» según los enunciados propios con que había sido tematizada en el clasicismo primerizo. Id est: legitimar a la Soledad considerándola como el mundo verdadero, como la verdad natural, aureolada por un velo mítico y alegórico, etc. Pero, a la vez, llenando de contenidos concretos todo ese específico universo: es así como vemos que las Soledades (como su mismo título indica: señalando el espacio físico en que se desarrolla concretamente la «acción» del poema) aluden directamente:

1.o) no solo a un tema docto habitual, sino sobre todo a la estricta problemática animista del lugar («natural/moral») de la vida privada y su simbolismo (los «lugares apartados» –¡islas!–, etc.). Y

2.o) las Soledades consiguen al fin enunciar («elaborar», «producir») no solo los valores propios del «alma poética», sino igualmente un espacio real (unos «hombres», un «paisaje», unas «costumbres» –desde las bodas hasta incluso la cetrería–, desde la playa o el mar, al llano o la montaña) que actúa como símbolo concreto demostrativo de que «realmente» existen los valores propios de tal «alma» (al modo como Garcilaso establecía un paraíso moral, realmente existente, en sus «Églogas» –con las diferencias entre ambos que hemos matizado ya–). Así cuando los doctos (Jáuregui, sobre todo, pero no solo él) le reprochen a Góngora, desde un trasfondo organicista flagrante (enunciado ahora, como sabemos, a

través de la terminología característica del retoricismo aristotélico), la «materia baja» –el mundo rural, campesino, rústico– con que ha elaborado las Soledades, podemos apreciar hasta qué punto Góngora «hablaba» de hecho un lenguaje realmente distinto de la normatividad que regía en su momento. Comprender, pues, que no se trataba de hecho, y en el fondo, de «oscuridad» (de «dificultad», etc.) en abstracto, sino que se trataba esencialmente de que tal «oscuridad» o «dificultad» eran solo términos que aludían ante todo a una incomprensión infraestructural básica: Góngora y los organicistas «hablaban» idiomas distintos, no podían entenderse. Claro está que no «ganó» Góngora a las cartas (sí a la media), pero solo en tanto que las reglas del juego gongorino (estamos hablando, sí, de «juego», de «bazas») eran ya anacrónicas:[bk] el animismo había desaparecido como «norma pública», el reconocimiento del «mérito» no correspondía ya al reconocimiento del espacio privado (del «alma superior» y su verdad íntima).[bl]

Evidentemente, el Polifemo y las Soledades van a ser «reconocidas» como obras doctas, pero en absoluto «entendidas». Se las considerará «doctas» por ser «difíciles» (algo que Góngora también había pretendido, sin duda) pero nada más. Lo que ni los críticos ni los admiradores gongorinos alcanzaron a ver fue que tales obras eran un literal producto del espacio estricto de la privatización (id est: de la ideología animista de lo privado), y que era, por tanto, tal ideología de base la que les daba su verdadero sentido. Los tres días en que se desarrolla la Soledad primera (el naufragio del «peregrino» y su encuentro con los pastores; su marcha hacia el lugar de las bodas; la descripción de estas, de los juegos, las comidas y las fiestas en general que les acompañan), así como el cuarto día (con que se inicia la Soledad segunda: la marcha del peregrino hacia la isla vecina, la vida cotidiana de la familia de pescadores que la habita, etc.), forman un conjunto inequívocamente materializador –simbolizador– de todos los valores de la «vida privada», pero precisamente en tanto que entendida –como decimos– como literalmente autónoma y como realmente existente. Algo perfectamente comprensible desde la lógica animista (cfr., repito, las Églogas de Garcilaso), pero perfectamente incomprensible para el inconsciente organicista («docto» o «llano») que es incapaz de apreciar tal canto a –y desde– la privatización, sino que solo puede «leer» ahí (su inconsciente se lo exige) la

existencia de materias bajas o viles, la inutilidad –por meramente «apariencial»– del empeño gongorino, etc. Jammes[92] señala, acertadamente de nuevo, que cuando Lope pretende a la vez «imitar» y «rectificar», con La Circe, al Polifemo gongorino, inevitablemente se desliza hacia una lastimosa moralización de la materia mitológica (moralización, claro está, exigida por la propia lógica organicista de la que Lope no se separa nunca), etc. Mientras que al contrario: cuando Góngora trata de «imitar» y «rectificar» el éxito teatral de Lope, le surgen directamente nada menos que Las firmezas de Isabela y El doctor Carlino[93]. Pues es evidente que, ante tales textos, hay que hablar de un «nada menos»: dado que la primera obra citada (Las firmezas de Isabela) es también indudablemente el único texto europeo en el que (antes de Beaumarchais y su Fígaro) no solo todos los protagonistas son descaradamente «burgueses», sino, ante todo, el único texto en el que la lógica burguesa inconsciente actúa como el elemento determinante sobre el escenario (el valor de los negocios, de la riqueza mercantil, la enumeración «literal» –id est: «esencial», según Góngora– de tales «valores» y tales «riquezas», etc.). He aquí, por ejemplo, cómo es descrita la actuación del comerciante toledano Fabio, por su amigo Marcelo:

En los palacios de un señor no creo

que sirven su persona

con mayor ceremonia o más aseo.

A diligencia alguna no perdona,

leyes haciendo el gusto,

tirano con imperio y sin corona.

No por tantas delicias lo robusto

trocó el griego mancebo
que en vez de clava el huso torció injusto.

El tierno fancolín, el faisán nuevo,
los generosos vinos,
en plata como, y en cristales bebo.

No ya el Flamenco los tapices finos,
el Turco vio, ni el Moro,
ricas telas, brocados peregrinos,

con más puntualidad, con más decoro,
vestir blancas paredes,
ilustrar lechos en columnas de oro,

que yo, sujeto vil de estas mercedes,
huésped traidor de Fabio,…[94]

O bien, como es descrita, de modo similar la situación de Galeazo:

Tus casas son principales
en la calle de Bayona.

De renta sobre la almona
tienes quince mil reales;
dos casas en Caldescobas,
adonde de aceite haces
dos almacenes capaces
de catorce mil arrobas;
gran trato con Marcelino
en Cazalla y en Jerez,
de donde cargas tal vez
seis mil botijas de vino.
No invió flota el Perú
con razonables sucesos,
que de cuarenta mil pesos
no la descargases tú.
Correspondencia en Sanlúcar
tienes con Julio asentada,
y con Grimaldo en Granada,
de las sedas y el azúcar.
Aquí en Toledo, treinta años
con el padre de mi novia,
y con Laurencio de Segovia
de todas suertes de paños[95].

O como había dicho previamente Tadeo acerca del propio Galeazo:

No pisó un tiempo las Gradas,

ni ahora pisa la Lonja,

mercader de más caudal,

ciudadano de más honra

que Galeazo en Sevilla…[96], [bm]

En una palabra, pues: la lógica burguesa impregnando de arriba abajo, en todos sus aspectos, la configuración de Las firmezas de Isabela. E igualmente por lo que hace al otro texto escénico de Góngora (suponiendo incluso que la Comedia Venatoria no sea suya, o al menos no sea «teatral»), es decir, El doctor Carlino, texto asimismo inacabado (como tantos otros, las Soledades, el Panegírico…, etc.; y siempre por razones oscuras, dudosas), y texto en el que la lógica «burguesa» que lo determina no solo se manifiesta a través de la elección de los personajes –ninguno «noble»– y de las peculiares relaciones «mercantiles» que establecen entre sí, sino que se manifiesta ante todo en la literal «amoralidad» de la obra, «amoralidad» que llega incluso no solo hasta el extremo de presentar un coito (¡y además adúltero!) gozoso y sin remordimiento, efectivamente llevado a cabo sobre la escena (y lo que es más: «gozoso» tanto por parte del «hombre» como por parte de la «mujer»), sino añadiendo incluso que tal gozo y tal coito se logran realizar precisamente por medio del dinero, porque «se paga», etcétera.

La lógica burguesa, pues (literalmente «monetaria» y «amoral», según el organicismo, claro está), como algo que Góngora pretende experimentar sobre el teatro como si fuera la cosa más natural del mundo, sin preocuparse –sin darse cuenta– de su herejía, aparentemente al menos. Y si esto es así respecto al teatro, respecto

a la norma directamente «público/política», ¿cómo extrañarse de que Góngora tratara de realizar una empresa similar, a propósito, únicamente de los valores del espacio de lo privado, en el Polifemo o las Soledades? Es a partir de tal problemática de base como parece explicarse, incluso, el hecho de que la Soledad segunda permaneciera inacabada: claramente, en los versos finales de tal Soledad, Góngora se había deslizado inequívocamente hacia el poema cortesano, hacia el elogio del duque de Niebla –yerno del favorito Lerma– tanto respecto a su «castillo» como respecto a su «retiro» o a sus actividades nobles (la cetrería en concreto, en este caso). Como se sabe, ahí, en tal elogio, aun muy oblicuo, quedó interrumpida la segunda Soledad. Cualquiera de las explicaciones habitualmente usadas al respecto puede ser válida: cansancio, debilitamiento, el hecho de considerar inútil continuar cuando la Corte estaba ya abierta (abandonar las Soledades para iniciar el Panegírico), el hecho de haberla comenzado en plena polémica «docta» y considerar luego innecesaria ya su continuación, etc.[97]. Pero, de cualquier modo, lo importante es anotar que las Soledades (concebidas como un texto único) se detienen precisamente cuando está a punto de cerrarse el ciclo de lo privado y de iniciarse el ciclo de los temas cortesanos.

Con lo que, finalmente, podemos establecer ya una serie de encadenamientos y de desequilibrios característicos de esta estructura enunciativa de Góngora:

a) La «Soledad» en Góngora no es un tema estrictamente animista, sino que es un resultado del impacto de la dialéctica privado/ público sobre el horizonte organicista hegemónico en su momento. Lo que Góngora abandona o rechaza es, sin más, la política: pero su «abandono» está facilitado por toda la ideología organicista que justifica –incluso que impone– ese «abandono» considerándolo como «desengaño del mundo», etc. Ahora bien: Góngora toma esta temática en su literalidad y no en tanto que «Desengaño». Así, en sus Soledades no reelabora un alma individual que anhela el retiro ascético cristiano (como Aldana o Soto), ni un «alma» estrictamente autónoma (en su oposición a lo público) como Villamediana, sino que elabora el espacio propio de lo privado en cuanto que tal, en

toda su autonomía, etc. [Solo que con un matiz: como objetividad lírica (o como épica[98] subjetiva).][bn]

b) Bajo una superestructura organicista aparece, pues, en Góngora una infraestructura animista, determinante a la larga de su obra. [bñ] De tal entrecruzamiento surge la peculiaridad única de las Soledades, y con ellas la única –igualmente– elaboración plena de los valores del espacio privado que se da en el XVII español.

6. La dialéctica animista en Góngora

Esta enunciación del mérito de la propia «alma poética» en Góngora resulta, pues, necesariamente inseparable de la lógica animista subyacente que ha hecho posible tal proceso. Aclarando, con todo, una cuestión «teórica» fundamental: se trata de deslindar nuestras proposiciones de las del biografismo, bien las propias de la perspectiva «fenomenológica», en este caso de la crítica que suele usar como decisivas categorías del tipo de «las intenciones» (del autor) o sus «vivencias», bien las propias de la vertiente «empirista» que ya hemos señalado. En una palabra: por supuesto que la «experiencia» personal de Góngora en la Corte, por ejemplo, o su continuo deseo («intencional») de que se le reconozca el propio «mérito interior», etc., todo esto, evidentemente, es importante para su obra, pero, como dijimos anteriormente, lo verdaderamente decisivo (a la hora de la explicación crítica) es precisamente saber a través de qué inconsciente ideológico se piensan, se asumen y se interpretan estas experiencias (o vivencias) personales, y a través de qué lógica específica se enfoca esa concepción del propio mérito, etc. Eso es un primer paso, por lo que respecta al proyecto ideológico general de Góngora que vemos que se establece a partir de fundamentos animistas muy concretos (su radical creencia en que posee un «alma» autónoma y superior). Pero si así delimitamos precisamente nuestras categorías respecto a las «fenomenológicas» o «empiristas» (que creen, respectivamente, las primeras en el valor pleno de la «intención» del autor –derivada de las vivencias que ha tenido– como elemento fundamental de la obra; las segundas en el

valor pleno de las «experiencias» personales que se transmitirían, directa o indirectamente, a la obra), pese a tal delimitación, digo, debemos a continuación discernir, dentro de nuestras categorías, entre el «proyecto ideológico» y la «estructura objetiva» de la obra (donde aquel «proyecto» está inserto, pero que no lo abarca globalmente). Así, diremos que lo importante no es solo que el «proyecto ideológico» de Góngora esté empapado de nociones animistas, sino que a la vez esto lo lleva a recuperar la lógica productiva del animismo respecto incluso a la misma «estructura objetiva» de su obra. La distancia, asimismo objetiva, entre tal proyecto y tal estructura, engendrará por sí misma «contradicciones» que se agudizarán al tener que contar igualmente con los elementos organicistas dominantes. Lo que nos interesa, sin embargo, ahora: al «recuperar» tal lógica animista subyacente, Góngora (consciente o inconscientemente: una vez más, esto es lo de menos) «percibe» que a la par se le ha hecho posible una especial justificación de su, ya de por sí, peculiar tratamiento de las apariencias.[bo] (O, como dice Jammes,[bp] desde otro punto de vista, Góngora: «…no se contenta ya con enumerar o describir, sino que se esfuerza por ir hasta la esencia poética de las cosas […] a la belleza intrínseca de las cosas…»)[99]. Pues sabemos que, en efecto, solo para la lógica animista, las apariencias se convierten en «esencias»: así el organicismo de las semejanzas y de la necesidad de la materia o de la muerte se borra en él y la estructura del discurso se torna moldeable, flexible, «esencialmente» intercambiables también todos sus elementos (de ahí la «metaforización» gongorina, tan celebrada y sorprendente entre sus contemporáneos, etc.): [el lenguaje como espacio blanco donde poder colocar cada pieza al albur, hasta construir un puzle inevitable y sorprendente.][bq]

6.A. Se borran las apariencias sustanciales

En efecto: habíamos esbozado ya cómo la lógica productiva del gongorismo actúa a partir de una serie básica de categorías, que son el resultado de ese proyecto ideológico materialmente animista, etc., que le sirve de soporte. Esto es, cómo su proyecto ideológico se

plasma en la existencia de un discurso compuesto de signos espiritualizados, abiertos, sin forma sustancial, regidos por esa articulación nodal de la simpatía-unidad, típica del animismo, etc. Y al ser este el proyecto base, la producción «real» de categorías, que tal ideología implica, se posibilita por el hecho de creer tener ante sí un mundo absolutamente manipulable, dúctil y abierto como las formas de la religión alquímica (recuérdese la continua metaforización de Paracelso o los paracelsianos), y además absolutamente «definible» en cada caso: podrá comprobarse cómo en las Soledades o en el Polifemo cada unidad de sentido es de hecho una definición, a la vez que podrá comprobarse (frente a toda la ideología formalista y tecnicista que hoy es habitual) un criterio crítico básico. Esto es, que al igual que cada teoría tiene su experimentación –o su técnica–, cada «dialéctica poética» tiene también su propio «campo experimental-técnico». Con lo cual se vuelve absurdo hablar de experimentación lingüística (o de técnica poética) en abstracto como suele hacerse, pues tal «experimentación» solo es posible dentro de un peculiar funcionamiento infraestructural, dentro de cada peculiar dialéctica productora de las categorías ideológicas que llamamos poéticas (esto es, dentro de la problemática específica en que se realiza la producción del objeto poético), pero no sin anotar previamente las contradicciones inscritas en tal proceso: animismo, sí, pero teniendo en cuenta, como dijimos, que a la par sobre Góngora se deposita toda la pesadísima estructura organicista que impregna tanto al inconsciente ideológico ambiental como a sus creencias culturales y a su formación estudiosa (su formación de clérigo en Salamanca y en Córdoba, etc.). Esta dialéctica organicista supone precisamente una aportación decisiva para Góngora, como se nos deja traslucir, por ejemplo, en su aceptación de la noción de variedad.[br] La variedad, en efecto, recordemos de nuevo, es una acción típicamente organicista que supone a la vez, por un lado, el escolástico «horror al vacío» y, más concretamente, por otro lado, la concepción del mundo sublunar como mezcla, por tanto como impureza (lo que conlleva paralelamente la concepción de este mundo como el lugar donde reina la corrupción y el movimiento). [bs] Es esta actuación de la variedad y de la mezcla empírica organicista sobre la obra de Góngora lo que hace que los críticos nos hablen de la «impresión sensual» que su obra les causa. Ahora bien, en cuanto que esa temática de la variedad y de la mezcla

empírica es evidentemente inseparable de la dialéctica organicista (y por tanto de su consideración de las categorías poéticas como formas inmutables o sustanciales; podríamos decir: signos con «cuerpo»,[bt] en el pleno sentido organicista que hemos señalado, esto es, cuerpo no borrable, no unificable, como ocurría en cambio en la corporalidad animista), si hay[bu] «retorcimiento» en Góngora se debe, pues, a esta actuación en él de esa temática organicista donde la variedad y la mezcla empírica no implican solo una técnica o un tema en el sentido habitual sino donde la mezcla es inseparable de la consideración de lo mezclado como forma sustancial, algo por tanto en plena contradicción con esa infraestructura animista donde tales formas sustanciales, inmutables, no existen.[bv] De cualquier forma, esta especial combinación es el transfondo ideológico, repito, de que está impregnada la obra de Góngora y lo que determinará su especial manera de producir las reales categorías ideológicas de su discurso (y digo esto porque obviamente ni las «cosas» ni las «categorías» del discurso son formas sustanciales o formas simpáticas, etc., esto es, cualquier tipo de fantasmagoría platónica o escolástica: y, sin embargo, cierta crítica, la que suele hablar sin más del «en sí» de la obra, o de su contexto cultural, etc., así parece creerlo). Por tanto:

1.– si el freno, que a esta dialéctica de las formas sustanciales impone el animismo de base, provoca esa especial impresión que los críticos designan tan vagamente como pueden con el término de «retorcimiento»,

2.– el trabajo que la dialéctica animista realiza sobre la variedad y la mezcla empírica organicista, abriéndola y desplegándola, es lo que provoca la no menos directa impresión de «sensualidad» a que aludíamos hace un instante.

Baste, en fin, un solo verso para comprobar toda esta complejísima situación desde la que se segrega la práctica gongorina (y de nuevo Villamediana comprometido en el asunto). El verso es este: «oro te muerden en su freno duro», y pertenece al terceto final del famoso soneto de 1621, dedicado al Correo Real[100]. Los tercetos dicen así (según la edición de Millé):

miembros apenas dio al soplo más puro

del viento su fecunda madre bella;[bw]

Iris, pompa del Betis, sus colores;

que fuego él espirando,[bx] humo ella,

oro te muerden en su freno duro,

oh esplendor generoso de señores.

Recordemos: el primer cuarteto ha hablado de las joyas (en concreto, los diamantes); el segundo cuarteto ha hablado de las pinturas; los tercetos hablan de «caballos». Obviamente el sentido no se deriva (Dámaso Alonso)[101] solo de la correlación entre «caballos»/«viento»/«iris». [El sentido se deriva de la materialización de lo espiritual:][by] es decir, los caballos de Villamediana son veloces como el viento porque el viento (o el aire) se ha materializado como el macho que fecunda a la madre, la yegua. A la vez: por ser hijos del viento los caballos «son» viento, se materializan como «veloces» desde el momento de nacer: «miembros apenas dio…», etc. Veloces como el viento, pero juntamente coloreados porque el Iris que se materializa en ellos, que les da su «luz» (luz añadida, digamos, a lo «airoso» o «veloz» desde su fecundación: «su fecunda madre bella»). Luces veloces: he ahí una especial definición de los caballos. [Y además los caballos se expresan: el fuego que «espira» (expresa) el potro; el humo que expresa la madre al respirar: son aire materializado como expresión de energía, no forma muerta. Y por supuesto el brillo de la crin, el oro sobre el que se expresa (y que define a Villamediana).][bz] Estos (en tanto que enunciado esencial/aparencial) se ven de pronto sustraídos a «su» sustancia. Ninguna «sustancialidad» es posible, ninguna «forma sustancial» puede definir así a los caballos. No se les nombra nunca: solo una forma esencialmente aparencial (algo inconcebible para el organicismo) puede hacerlo.[ca] Las apariencias son esencias. El caballo «esencializado» en sus

apariencias: velocidad y color. Teniendo en cuenta además que se trata de un «caballo»[cb] que (como enunciado poético) nos remite inmediatamente tanto a la luz y al color (al valor de plenitud aparencial) de las «pinturas» o los «diamantes» de los cuartetos, como a la actividad (exuberantemente aparencial también) del propio Villamediana en la Corte: su desprecio del dinero, su obsesión por las apariencias, su deseo de «relucir», etc. Es decir,[cc] tenemos un enunciado (el caballo) que, en vez de plasmarse como forma sustancial, se describe únicamente a partir de sus apariencias (velocidad y color) que se esencializan (en cuanto que sirven como definición plena: la velocidad, «hija» del viento; los colores, hijos del Iris); apariencias esenciales (del enunciado «caballo») que se relacionan inmediatamente con los paralelos signos aparienciales que ya habían surgido en los cuartetos: diamantes y pinturas.[cd] En efecto: en el primer cuarteto el diamante se describe a través de su apariencia de «joya» (bien engastada en plomo, costumbre que parece ser que introdujo Villamediana, o bien no). Veamos ese primer cuarteto:

Las que a otros negó piedras Oriente,

émulas brutas del mayor lucero,

te las expone[ce] en plomo su venero,

si ya al metal no atadas, más lucientes.

El signo aparencial es clave: «piedras» – «brutas» en las dos primeras líneas, para enunciar al diamante (esencializándolo) en tanto que aún no poseído (por Villamediana), o sea, no engastado, etc.: lo que se negó a los «otros». Después, en las dos últimas líneas, se despliega por contraste, sin embargo, la posesión: al poseer el conde el diamante su «esencia» aparencial cambia, el diamante se transforma en «joya» (id est.: en otra cosa), engastada en plomo o no. Lo que importa no es, en efecto, recalcar el uso (anecdótico) de tal engaste sino la básica transformación (aparencial) que el diamante sufre al convertirse en «joya».[cf] Este cambio de

«apariencias» es de hecho un cambio esencial, cuyo significado rellena todo el ámbito de ese primer cuarteto.[cg] Las dos primeras líneas («Las que a otros negó piedras Oriente, / émulas brutas del mayor lucero,»: otra vez el color, el brillo), esencializan un tipo aparencial que cobra todo su sentido en contraste precisamente con las dos líneas siguientes: «te las expone en plomo su venero, / si ya al metal no atadas, más lucientes.». De la luminosidad «bruta» a la «joya»: es solo la apariencia lo que cuenta y lo que juega en la construcción del poema. No una supuesta forma sustancial del «diamante», sino la diversidad de grados de sus apariencias.[ch] E igual por lo que respecta a la enunciación del segundo cuarteto, o sea a las «pinturas»:

Cuando en tu camarín pincel valiente,

bien sea natural, bien extranjero,

afecta mudo voces, y parlero

silencio en sus vocales tintas miente;

Solo que el juego aparencial alcanza aquí niveles paroxísticos. Pues, en efecto, la Pintura (definida en primer lugar a través de su «apariencia» –causal, esencializada– más clara: el pincel)[ci] supone un segundo paso de contraste, en tanto que se trata de enfrentar bien al pincel «natural» (o «nacional») con el «extranjero» (incluso podría entenderse «extranjero» como «extraño», «rebuscado», etc., y «natural» como la norma organicista; pero el sentido del contraste no variaría en cualquier caso). O bien, en tanto que el enfrentamiento se plantea en el hecho mismo de la interpretación pictórica: el contraste entre la «mudez» efectiva del cuadro, por una parte, y, por otra, el significado directo que se desprende de sus signos –que nos «hablan»–; tanto que es esa apariencia última (el significado que desprende el cuadro) lo que se convierte en su verdadera esencia: el cuadro es «parlero», «hablador» (y no es la «voz», sino el silencio lo que el cuadro miente): el cuadro se transmuta entero en apariencia esencializada, ambas

entrelazándose, interpretándose, fundiéndose en un solo signo espeso: el signo que sirve para definir al cuadro. Las apariencias pesan en el texto, nada es deshuesado, nada es alegórico. La apariencia esencializada (el cuadro «parlero») no es en absoluto algo que necesite acudir al «nivel espiritual» para adquirir su pleno sentido, como ocurre en la construcción del signo «vida es sueño» (en Calderón), o «sangre es honra» (en todo el organicismo). En Góngora, al contrario, el sentido de las apariencias brota del juego entre las apariencias mismas, desde su interior, y es esto lo que podemos comprobar finalmente en la construcción de ese verso decisivo, magistral, al que aludimos, y que cierra todo el contorno del soneto: «…que fuego él espirando, humo ella, / oro te muerden en su freno duro,». He ahí la apariencia esencializada: el «oro». Ningún signo mejor: en él, en torno a él, desde su propia superficie, brota el sentido. El oro porta su sentido a flor de piel: el sentido reverbera en la apariencia misma. El oro, el color, la luz: apariencias esencializadas, gozables sin más de por sí. Como el cuello, el cabello, el labio: gozables. Toda su profundidad, todo su ser, está en su superficie: piel. O pinturas, o diamantes, o caballos. Así, la conclusión del soneto: ella (la «yegua-viento») pare un «potro-soplo», coloreado por todos los brillos de la luz, apariencias ambas inmediatamente «gozadas» (gustadas, poseídas) por el conde, es decir: sometidas a «su» freno. Por eso Góngora no dice «oro muerden», sino «oro te muerden». Y por eso también (como lo que importa es señalar esa posesión/sometimiento) Góngora utiliza el signo que mejor puede indicar tanto el valor (el vigor) de las apariencias, como el valor de quien las posee, teniendo en cuenta que la estructura del gozo lo rige todo. Solo que señalar el valor de las apariencias para recalcar el valor de quien las posee es, en Góngora, un grado secundario, que se deriva del planteamiento previo al que aludimos: la concepción de las apariencias como esenciales y, por tanto, como «gozables». Esa lógica es la que hace construir el verso sobre el instante de cruce entre la «apariencia» y el «gozo», en este caso entre los caballos y el conde (además desde el momento mismo en que la apariencia «aparece», es decir, en que el potro nace: «miembros apenas dio…»): el instante pues del tascamiento, de la mordedura sobre el freno de la brida, y la exhalación del «fuego» por parte del potro, de «humo» por parte de la yegua. Y lo que las bocas muerden en el freno es oro: repito, el signo definitivo. No solo por ser el signo aparencial por excelencia,

como hemos esbozado, y por portar consigo por tanto toda la lógica del esencialismo aparencial (incluida la construcción misma del verso: se abre con oro y se cierra con duro, connotando, en la obvia similitud anafórica, toda la concepción del verso como apariencia durable –como veremos en los sonetos funerarios–, y como se deriva sin más del significado real del texto: muerden el freno de oro duro),[cj] no solo por esta significación abstracta, repito, sino por el significado concreto que el poema segrega: que el conde haga de oro los frenos de sus caballos. Con lo que, decíamos, el soneto cierra así su sentido, iniciado con el engaste de los diamantes en plomo. Comenta Salcedo Coronel que Villamediana:

…fué quien con más diligencia y cuidado […] recogió en España excelentísimos diamantes, los cuales hacía engastar en plomo, cosa poco usada hasta su tiempo […] para mejor lucimiento de la piedra y conocimiento de su fondo[102].

Diamantes en el plomo, oros en el freno: lucimiento y presentación de las apariencias, contrastarlas para valorizarlas… Góngora trata de reproducir en su soneto la actitud política de Villamediana (su especial tratamiento de las apariencias). Sin esfuerzo, diríamos, porque ese mismo tratamiento aparencial «trabajaba» en Góngora desde siempre (y lo desplegará en su plenitud a partir de las Soledades). O a la inversa: Villamediana (como esbozábamos) tratará de imitar el procedimiento poético de D. Luis porque ve en él reflejado su propio «inconsciente» político: joyas, diamantes, caballos. Villamediana sabe, el primero (el único casi), practicarlos como enunciados políticos, pero ¿cómo practicarlos como enunciados poéticos?: es eso lo que Villamediana descubrirá, deslumbrado, en Góngora. Mientras que Góngora construye la figura de este advenedizo único (este aún hoy fabuloso Villamediana, de Luis Rosales[103], que Lezama y Neruda[104] han cantado su cuerpo en el polvo) a través precisamente de ese gusto por los diamantes, lo hará en tanto que es capaz de percibir que la actitud vital de Villamediana no se trata solo de una mera ideología del aparecer (no se trata solo de «mostrar» un coche –ese «coche» por el que sufría Góngora–[105] como se «muestra» un verso), sino,

más debajo de todo, de una dialéctica vital donde continuamente las apariencias se convierten en fines en sí mismas, un orden donde no actúa ya el fantasma sacralizado de las «apariencias corrompidas», sino donde se trata de convertir el «aparecer» y las «apariencias» en placer, y al placer por tanto en esencia (no se trata, en suma, de «mostrar» sino de gustar y gozar).

En resumen, pues: Góngora parte en sus textos de la fascinación por la variedad aparencial, según el básico presupuesto organicista, practicado hasta el extremo por Lope y Calderón, como decíamos. Pero en Calderón las apariencias se hacen inmediatamente translúcidas, borran su carnosidad para dejar aparecer el espíritu divino en ellas. Y, por tanto, la fascinación aparencial se disuelve inmediatamente en «desengaño» de las apariencias. Lo que Calderón trata de plasmar a través de su famoso estilo «alegórico», esto es: sus apariencias pretenden ir más allá de la carne.[ck] De ahí que podamos ver, por ejemplo, cómo las aves, las flores, los caballos, las aguas (o los «hombres») y sus relaciones entre sí (sus semejanzas), cuando son construidos como enunciados calderonianos, se convierten en significados sin contorno, sin vida propia, difuminados por un uso «espiritualista» de su contenido, etc. En esto consiste, en suma, repito, el famoso «alegorismo» calderoniano:[cl] se trata simplemente de un procedimiento de escritura que intenta plasmarse como mímesis de la escritura sagrada subyacente en las cosas, enunciando siempre a las apariencias en tanto que signaturas, etc.: es decir, lo que vemos en la construcción del signo «la vida es como un sueño» o del signo «la sangre es honor». Por el contrario, en Góngora las apariencias son carnosas y no se desengañan nunca. En Góngora el sentido literal no remite nunca al espiritual, las apariencias no remiten a las signaturas, la imagen no remite a la semejanza. La fascinación por la variedad aparencial resulta así fascinación sin más, no solo ante las apariencias sino ante su mezcla y su desorden. Pero si con ello Góngora se desvía del inconsciente organicista (típicamente ejemplificado en Calderón) tampoco puede identificarse con la plena perspectiva animista, pues esta (a través de la «simpatía», de la «verdad», etc.) también rechaza, como vimos, el mundo aparencial y su corrupción, para saltar, tras él, hacia otro mundo más verdadero, en el que no sea la «Mezcla» sino la «Unidad» la que reine,[cm] etcétera.

Quiero decir, las apariencias para el animismo no son lo mismo que para el organicismo. Para aquella perspectiva (la animista) la «poesía» significa solo el logro del «salto» al otro lado, la fusión de las apariencias con la verdadera vida o el verdadero espíritu que habita tras ellas y que ellas reflejan; en el animismo nunca las apariencias son (como sucede en el organicismo) la condición indispensable para la presencia de la voz de Dios (las signaturas o la encarnación), etc. Góngora arranca, al contrario, de la fascinación organicista por las apariencias, y este será un elemento inamovible en su obra (de ahí el profundo significado que deducíamos de los «goza, goza el color, la luz el oro…», o del «goza cuello, cabello, labio y frente…»). Y solo para poder permanecer en tal fascinación se aferrará a la dialéctica animista, no en lo que esta significa de anhelo de mundo-verdad (al otro lado de lo aparente), sino en lo que esta significaba de posibilidad, dijimos, de manipular, abrir, relacionar de mil modos diversos, la superficie de lo aparencial: no concebir, en fin, a las apariencias como signaturas o como formas sagradas, sino como formas vivas en sí mismas, dúctiles y manejables tanto por su falta de transfondo como por ser ya, en sí mismas, un espíritu pleno y exultante, etc.[cn] Pero se aferra igualmente al organicismo por el valor que este le da a la carne, a la piel, como realidades visibles y necesarias…

Con una aclaración: el «redescubrimiento» contemporáneo de Góngora, decíamos al principio, fue generalmente enunciado (arropado) desde las categorías críticas de la Estilística: desde Vossler a Spitzer, y desde Ortega a Dámaso Alonso. Y la Estilística (al no ser, de hecho, más que una segregación del ámbito de la Fenomenología) utilizaba un modelo básico para explicar aquella dicotomía (entre «lenguaje prosaico» –o «científico» sin más– y «lenguaje metafórico» –«poético» sin más–) a la que aludíamos al principio de esta parte. Ese modelo estilístico básico estaba constituido por los términos «alusión/elusión». Es decir: el lenguaje prosaico (bien «vulgar» o bien «científico») era aquel que nombraba directamente a las cosas, sin rodeos. El lenguaje poético (o «metafórico», etc.) era aquel, al contrario, que eludía el nombre directo de la cosa, y la nombraba por alusión, por rodeo, indirectamente. Así, la cosa quedaba irrealizada, estilizada (es decir, despersonificada, desvulgarizada) y en consecuencia «idealizada», transportada al ámbito de lo «poético». En suma: como vemos, el

eje verdaderamente actuante en la Estilística, como en toda la Fenomenología, era la dicotomía kantiana entre lo empírico y lo trascendental, toda verdadera poesía consistiría en definitiva en liberar a las palabras de su uso cotidiano (o «prosificado» o «científico»), liberarlas, pues, como dice Heidegger, del «vulgar tejemaneje de todos los días», e idealizarlas por tanto (en el sentido kantiano de «Idea»: transportarlas al ámbito trascendental; recordemos, de paso, que era por esto mismo por lo que Husserl rechazaba el «historicismo» y el «psicologismo» que habían aparecido en el horizonte fenomenológico, le parecían saberes exclusivamente «mundanos», «empíricos», no propios de la «Filosofía» que debía moverse únicamente en el campo de la Idea, o sea, de lo Trascendental. Igual, pues, que los «estilistas» en sus apreciaciones sobre la «Poesía»). De ahí, en fin, el modelo básico de Dámaso Alonso[106] o Spitzer, alusión-elusión: «eludir» el nombre directo (cotidiano, etc.) de las cosas sería así el primer requisito de lo poético; «aludir» a ellas indirectamente, mediante rodeos (o «metáforas»), sería trasladarlas al ámbito trascendental, idealizarlas, transformarlas, pues, en «poesía», etcétera.

Es difícil romper esta «visión», porque su tradición inconsciente es sólida y se inscribe, como vemos, en el nudo mismo de una de las corrientes claves de la ideología teórica básica de nuestro siglo. Es inútil pues, en el fondo, polemizar con este modelo «estilístico» de la alusión-elusión si no se desbarata antes todo el verdadero engranaje ideológico que lo sostiene. Un trabajo que tampoco tenemos por qué afrontar aquí y ahora. Digamos simplemente que Góngora (como cualquier otro poeta del horizonte organicista del XVII, sea cual sea su tipo de relación concreta con ese «horizonte») no alude ni elude nada. Presuponer que elude el nombre directo de los diamantes, los cuadros o los caballos para aludirlos por rodeos, es presuponer que lo normal –lo cotidiano, lo vulgar, lo primario, etc.– es «ver» un caballo y decir «caballo», y que lo poético es «ver» un caballo y decir «Pegaso». Claro que esa es solo, en efecto, la normalidad de la ideología racionalista/burguesa desde el siglo XVIII a hoy; pero no necesariamente la «normalidad» organicista (o animista inclusive) del XVI-XVII. Entre otras cosas porque la confrontación (vis a vis) entre «lenguaje» y «realidad», entre el «individuo» y la «sociedad», entre la «conciencia» (o el «sujeto») y lo «exterior» –en definitiva, por consiguiente, entre el «nombre» y la

«cosa»– es una confrontación que surge única y exclusivamente a partir de la problemática plena de la ideología burguesa clásica, y nunca en otra problemática anterior[107]. Y, obviamente, el modelo «alusión-elusión» está construido a partir de esa pretendida confrontación (vis a vis) entre «lenguaje» y «realidad», o entre el «sujeto que enuncia» y la «cosa enunciada» (si la nombra directamente o no, etcétera).

Por nuestra parte, hemos pretendido comprobar que la lógica gongorina funciona a partir de unos presupuestos perfectamente diferentes. Cuando Góngora «ve» a un caballo parece claro que no está en absoluto preocupado por llamarle «Pegaso» para nombrarlo «poéticamente». Ni lo «alude» ni lo «elude», basta de artilugios: cuando Góngora «ve» a un caballo lo «ve» únicamente a través de su muy específica lógica aparencial, esto es: lo «ve» a través de su específico inconsciente ideológico (quien «ve» no es el «ojo», sino la «ideología inconsciente», aunque insistir en esta evidencia histórica le haya costado tantos denuestos a Althusser).[cñ] Por eso Góngora enuncia a los diamantes, a los cuadros o a los caballos a partir de tal lógica inconsciente, es decir, los enuncia en tanto que apariencias esencializadas («gozables», etc., como vimos), sin que se trate en absoluto de que con ello «eluda» su nombre directo (repito: el nombre directo de la «realidad» es una cuestión en el organicismo feudalizante, por una parte, y otra completamente diferente en el horizonte posburgués, que es por lo demás el único que supone que las «cosas» deben tener un nombre literal, en tanto que supone previamente que el «ojo» y la cosa se enfrentan «literalmente»).[co] Góngora no elude, pues, ningún nombre directo, sencillamente porque no se puede plantear una problemática posburguesa. Lo que hace es alterar la visión que el organicismo tenía de lo «normal» o lo «natural», etc. Es decir, si los nombres estrictos de diamante, cuadros o caballos no aparecen en el texto es porque, para tal lógica aparencial, lo directo, lo esencial, es precisamente ese peculiar tipo de enunciación que se da a partir de las «cualidades aparenciales». E igual cuando se «nombra» al oro, al cuello, al labio, a la luz, etc.: no se trata de que ahí se use el «nombre directo», sino que se trata de signos perfectamente resumidores de sus propias cualidades esencialmente aparenciales. Así decir «oro» no es (para el organicismo en general y para el gongorismo en particular) ni más ni menos directo que decir el «soplo más puro» (quiere decir: pleno

o mejor) para enunciar al «potro-veloz» hijo de la «yegua» y del «viento». Se trata, en cada caso, de un modo específico de practicar esa lógica aparencial que descubrimos en Góngora a cada instante, la verdadera regidora de su dialéctica productiva.

Y todo ello con una última conclusión (abandonando ya la cuestión de la Estilística y volviendo, pues, al propio terreno de la productividad gongorina): si bien Góngora, decimos, parte siempre de la fascinación organicista por las apariencias, su posterior aferrarse a estas («sin» desengaño) no supone que Góngora aceptara sin más la dicotomización organicista entre sentido «literal» y «alegórico» o sagrado.[cp] Pues podríamos decir que lo que Góngora no «admite» es precisamente tal planteamiento, tal dicotomización, sino que (como apuntábamos anteriormente) trata a las «palabras» (la «decoración», el «vestido») como si fueran «conceptos», etc. Y para lograr esto es, pues, por lo que no tiene más remedio que acogerse (consciente o inconscientemente) a la dialéctica animista de la materia viva, del espíritu que actúa en todas las formas aparenciales (del «concepto» que despierta a ese espíritu, etc.). [O más en estricto: si el mundo es bello, es materia viva, hay que materializar lo inaprehensible, materializar lo espiritual, porque el lenguaje y el aire «son» materiales.][cq] Solo entonces se puede construir una poética de las apariencias (organicistas) concebidas, sin embargo, como valores en sí mismos; una poética de las «palabras» o las «figuras» concebidas como conceptos; una poética de la relación (entre las cosas) vista no como algo fijado e inmutable, sino como algo perfectamente posible de trastocar, alterar, manejar caprichosamente, etc., en tanto que a las apariencias (al ser concebidas a la vez como «espíritu») se las ha desposeído de todo ese grueso caparazón sustancial que las fijaba grávidamente a un orden establecido, etc. Por eso, cuando Góngora (o quien sea, pero con su conformidad) se defiende de los ataques de los «doctos» esgrimiendo el viejo (pero persistente) tópico feudalizante (ahora enunciado también, por lo general, de acuerdo con la terminología «retórico-aristotélica») sobre la necesidad de saber «quitar la corteza» para descubrir «lo que está debajo de estos tropos», hay que entender mejor que se trataría de «leer» precisamente el «espíritu» como «corteza» (no superpuesto a ella o existente tras ella); de leer, en fin, al «concepto» como «tropo», etc. Algo que por supuesto los doctos españoles, impregnados de

sustancialismo, no podían en absoluto «leer» en Góngora: todo el organicismo sabía (a partir del tomismo) que la quidditas de una cosa, de un ente, lo que le hacía ser lo que era y no otra cosa, era su sustancia corporal; y que esta consistía en una «forma» realizada concretamente –o sea encarnada en una «materia» específica–. «Sustancia corporal» y «forma sustancial» constituían pues irrevocablemente los elementos claves del organicismo. Góngora, en cambio, suprimía la encarnación y las sustancias: de ahí que Jáuregui, Polo, Gracián, etc., condenen siempre (y ello de un modo más o menos consciente, más o menos inconsciente) al gongorismo considerándolo como un triunfo de la verbosidad, de las hojas sin frutos, de la oscuridad no «sustancial», etc. Esto es, que elaboren su condena de acuerdo con el propio horizonte ideológico sustancialista, «ciegos» por ello mismo para poder comprender a Góngora (para quien tales categorías ideológicas juegan en un sentido tan específicamente distinto). Y para qué hablar cuando no se trata de los doctos sustancialistas «retóricos» (o «académicos», o «cultos»), sino de los ideólogos organicistas sin más, como Lope. Teniendo en cuenta siempre que conviene distinguir igualmente entre Góngora y la «moda» gongorina posterior: «moda» que hay que creer únicamente explicable dentro de la feroz ideología del «mérito», ineludible para nuestros escritores del XVII por el funcionamiento objetivo del espacio público y sus normas de reconocimiento, y en cuanto que, pese a todo, Góngora acabó por simbolizar más que nadie la oscuridad y la dificultad exigidas como normas de valoración poética sine qua non. Incluso los propios cultos «enemigos» (no digamos los «amigos») parecían otorgar una aureola especial al gongorismo precisamente por el carácter y la frecuencia de sus ataques, aureola a la que no se siente indiferente el propio Lope, quien en la última etapa de su vida se habría (y no solo según Orozco Díaz)[108] acercado mucho a los modos estilísticos del gongorismo, asimismo consciente o inconscientemente. [Pero en realidad lo hace todo el mundo, hasta la mitad del XVIII, y pese a Cascales y luego pese a Luis Joseph Velázquez: culteranismo/conceptismo.][cr]

6.B. Góngora y las problemáticas poéticas del XVII fuera de España

Y por supuesto, habría que delimitar también, con mayor precisión de lo que se viene haciendo, la tan especial influencia poética de Góngora dentro de la poética de determinados escritores italianos o franceses, más o menos coetáneos del autor del Polifemo, y que habrían sido asimismo atacados por los doctos con argumentos similares a los usados en la condena de Góngora. Ahora bien: digamos, por una parte, y en primer lugar, que si estos argumentos condenatorios son similares, lo son solo respecto al carácter «aristotélico-retórico» de los términos empleados. Ya mencionamos anteriormente cómo el contenido de estos términos retóricos no era el mismo entre los doctos españoles –impregnados de organicismo– que entre los doctos franceses, obligados ya, con más o menos concienciación, a tomar como inevitable horizonte de referencia al racionalismo postcartesiano, etc.; pero si esto es así respecto al planteamiento teórico, lo mismo deberá darse respecto a la práctica de los propios escritores. Mejor dicho: lo que importa en primera instancia es siempre saber qué es lo que los doctos «leen» como condenable en un escritor al lanzar su anatema. Y evidentemente, si los doctos españoles «leen» en Góngora una violación del sustancialismo y los doctos franceses leen en sus autores condenados una violación del «racionalismo» (en su sentido más laxo si se quiere), si esto es así, no existe por supuesto ni la más mínima razón para establecer (partiendo de la aparente similitud de la condena) que Góngora y esos específicos escritores franceses (llamados por Rousset «barrocos») practicaran efectivamente un mismo procedimiento poético. Si el pecado de Góngora consiste en violar las leyes estrictas del «sustancialismo organicista», eso es solo en tanto que tal horizonte ideológico existe como hegemónico en España, a cualquier nivel. Pero tal hegemonía no se da en absoluto en Francia. Muy al contrario: lo que los doctos franceses suelen condenar es la presencia excesiva, en determinados textos, de elementos que no son sino reminiscencias sustancialistas, la presencia de prácticas de escritura excesivamente ligadas aún al organicismo. (Como por lo demás podemos apreciar en la significativa evolución de Malherbe, y en cómo su paso de «inculto» a «culto» supone, paralelamente, un paso «racionalista» –que es precisamente lo que los doctos alabarán en él, desde Chapelain a Boileau: «…por fin llegó Malherbe»–)[109].

En resumidas cuentas: a quien los doctos franceses critican es a las poéticas que han sabido desprenderse de su lastre sustancialista; mientras que, al contrario, lo que los doctos españoles critican (en Góngora) es precisamente una poética excesivamente poco sustancialista. La diferenciación es radical, como puede verse, y exige por sí misma un igualmente radical trazamiento de límites, como decíamos, que deberá hacerse algún día. Y lo mismo por lo que respecta al caso «italiano», donde la complejidad de estas situaciones se acentúa hasta grados increíbles por la específica complejidad que las relaciones sociales en general (y las ideologías en particular) presentan en la vida de la(s) sociedad(es) italiana(s) a lo largo del XVII; o mejor, ya a partir del fracaso del intento «ciudadano» (con la consiguiente absorción por parte de los diversos absolutismos europeos). Así la Roma que condena a Galileo es en muchos aspectos una corte menos «sacralizada» que la del Escorial: incluso en plena oleada contrarreformista, las diversas «pequeñas cortes» italianas (id est: las ciudadanas y las cardenalicias, etc.), por no decir la propia corte papal, habían sido sin duda mucho más abiertas al renacentismo «laico» que otras cortes europeas estrictamente «políticas».[cs] Y este no es un ambiente que muera con los Borgia (con ellos lo único que de verdad muere es una de nuestras lenguas, el catalán, en tanto que lengua de «cultura» –en el ámbito europeo– hasta finales del XIX). Torres Naharro, Delicado, los Valdés, etc., vivirán con esa Roma única que acabará por centrar el sentido de sus obras y de su vida. [ct] Pero irremisiblemente el horizonte tenía que cambiar: cuando Quevedo o Velázquez van a Italia es ya un momento donde todas las influencias juegan su baza, y donde la baza de la influencia española (sobre Nápoles y su reino, directamente; sobre Roma y su política, indirectamente, y por supuesto en el Milanesado, el «camino español» hacia Flandes); toda esta influencia española es ya perfectamente clara: a nivel político se trata sin más de lograr imponer, en todos los frentes, el absolutismo sacralizado; a nivel ideológico, por consiguiente, la normatividad hegemónica que se establece será la misma que en España: la derivada del organicismo sustancialista y refeudalizante. Pero a la par, hay que contar, por un lado, con la tradición autonomista del viejo «humanismo» italiano, y, por otro, con la «influencia» francesa, etc. Así, a la vez que en Italia, a partir del fin del XVI, pueden aparecer (como se ha señalado muchas veces) los teóricos aristotélicos menos

estrictamente organicistas (los más similares por tanto al horizonte «racionalista cartesiano»); a la par, y cada vez más, conforme avanza el siglo, van a aparecer tanto las exposiciones («literarias» o «plásticas») del organicismo más crudo como una serie de teorizaciones (y de prácticas poéticas) perfectamente derivadas del más crudo, también, absolutismo estatalizante, etc. Es, pues, dentro de esta complejidad que nos ofrece la vida italiana del momento, como habría que tratar de enfocar (para «entenderla») la figura de Marino (y de lo que las críticas actuales suelen llamar «sus» seguidores o discípulos: pero Marino ¡estaba en París!). Y de cualquier forma, lo que sin duda es claro, es que la crítica poética no condena las mismas cuestiones cuando habla desde el punto de vista del organicismo feudalizante (como ocurre en la polémica sobre Góngora), propio del «enfoque» español, que cuando el problema «crítico» aparece enfocado a partir del racionalismo, o de los elementos residuales del «humanismo» italiano, etc. El trazamiento de los límites específicos de cada una de estas perspectivas (tanto por lo que respecta al carácter peculiar del ataque de los «doctos» como de la propia práctica poética a la que atacan) deberá, pues, hacerse ineludiblemente, como decíamos, si queremos entender verdaderamente el horizonte histórico de la literatura del XVII.

Así, y como ejemplo característico, los enunciados de Lope son, en este sentido, transparentes: su punto de partida (tanto para «legitimarse» como para degradar a Góngora) es siempre la noción de lo natural, y lo natural es sin duda una enunciación clave del organicismo. Pero igualmente, es preciso señalar que cada una de las ideologías de Transición esgrime el término «natural» con un sentido distinto (o sea, con el sentido correspondiente a la lógica interna característica de cada una de estas ideologías). Recordemos el valor preciso que para el racionalismo burgués tiene el término luz natural, perfectamente ejemplificado (aparte de su tematización «erasmista», etc.) en Montaigne[110], por ejemplo, cuando nos dice, en el «prólogo» a los Essais, que escribe en francés para que lo entiendan no los cultivados (por tanto, no los ideólogos feudalizantes), sino los que poseían únicamente la «luz natural» (esto es, los burgueses no latinizados, etc.). Y añadiendo que no se pintaba «desnudo» sino con ciertos velos, porque no era de los que «viven todavía en la suave libertad de las primeras leyes de la

naturaleza…»[111], etc. Obviamente, solo a un racionalista «moderno» se le puede ocurrir escribir esto, porque para el aristotelismo organicista (o feudalizante, etc.) esa naturaleza sin más (y sus «primeras leyes») no solo no podían ser consideradas en absoluto como «suaves», sino que eran directamente concebidas como el reino de lo «animal» por excelencia, el lugar de la bestia (y del «Enemigo»), etc. Así, cuando Gracián en El Criticón escribe «dicho tú entre las fieras» y no «yo entre los hombres», como hemos visto, solo quiere indicar el grado extremo de degradación a que ha llegado el género humano (no por supuesto que el reino de «las fieras» sea por sí el lugar propio de la «suave libertad», etc.). Obviamente en las palabras de Montaigne se observa un reflejo en hueco, de la reciente –y explosiva– presencia de los indios americanos y de todas las polémicas teológicas (célebres a través de Vitoria o Las Casas) en torno a la definición de su «estatuto», entre humano y bestial. Y, sobre todo, hay una huella evidente de la problemática teórica planteada por el horizonte animista (aún antes de la presencia de los indios), hasta el punto de dejar igualmente su huella en un ideólogo tan típicamente feudalizante y nobiliario como Fray Antonio de Guevara (recuérdese su conocida elaboración de El Villano del Danubio y lo que dijimos a propósito del tema[112], pero recordando que existía también una muy precisa tradición medieval, la del «caballero salvaje», que ha podido influir asimismo en el muy medievalizado Guevara).

En suma: «lo natural» de la perspectiva racionalista o de la perspectiva animista no tiene nada que ver con «lo natural» del organicismo. Aquí, en la perspectiva organicista, lo «natural» es únicamente un término que no designa otra cosa que el carácter específico de la «naturaleza humana» (y por tanto de la «vida terrena» en general, etc.), y sabemos que este carácter de la naturaleza humana viene precisamente definido, para tal perspectiva, en torno a la noción de siervo y por tanto de la lógica de las semejanzas, etc. Ahora bien: si, como decimos, todos los organicistas sitúan de un modo u otro a la metáfora en el ámbito de la relacionabilidad entre «semejanzas», la noción de «metáfora» se nos revela así como una noción tan perfectamente organicista como la noción de «lo natural». Difícilmente Lope podría, pues, impregnado de organicismo, plantear sus diatribas antigongorinas desde un esquema previo que consistiera en la simple oposición

entre lenguaje «metafórico» y lenguaje «natural». Y de nuevo llegamos así a nuestro centro: cuando Lope designa a Góngora como un mero utilizador de metáforas de metáforas, habrá que pensar que ahí se están practicando procesos mucho más complejos de los que podría creer una lectura poco avisada.

Es decir, para los ideólogos del inconsciente organicista «común» (llano y no docto) será «metáfora» (en este sentido peyorativo) la escritura que no tiene en cuenta, en la imitación, el doble sentido de las apariencias, sino que toma a las apariencias como si fueran superficiales y vacías. Pues no olvidemos que todos los teóricos (todos los realizadores efectivos) de la Emblemática, de la Oratoria sacra o de la Poética sustancialista consideraban a cada uno de estos tipos literarios como reproducción («fijada») de la Escritura oculta que regía al mundo. Y que, en consecuencia, se trataba siempre, para tales ideólogos, de distinguir entre una metáfora «buena» y una metáfora «mala», según el carácter de la imitación, esto es, según la manera de reproducir las apariencias y su orden. Los jesuitas franceses (por ejemplo el P. Bohours, Menestrier, Le Moyne) mucho más influenciados que los organicistas españoles por el impacto del horizonte racional-mecanicista (asimilado por tales jesuitas, como decimos, solo a través del aristotelismo retórico), aun considerando que toda escritura debe ser imitación de las semejanzas (id est: de la textura única representada en el orden divino), ceden más, sin embargo, ante el ataque «racionalista» contra la metáfora, y no consideran a esta como la reproducción de las semejanzas sin más, sino como una específica reproducción excesiva, demasiado espectacular, solo recomendable para los emblemas o los rituales sociales públicos, etc. (incluso como «ornamento» del estilo elevado: pero «ornamento» quiere decir únicamente para el organicismo la necesidad de recalcar o reduplicar –como en el espectáculo– lo mismo que ya se dice en el sentido literal o natural, y ello solo para descubrir el doble sentido que habita en este). De cualquier modo, la problemática de fondo es la misma que entre los organicistas españoles: no se trata de discutir, hablando en estricto, sobre la «metáfora» o sobre el «arte», sino sobre la manera de imitar la estructura significativa inscrita en las apariencias. Y lo mismo en Italia, donde el tan difundido Tesauro dirá explícitamente que la clave de su doctrina radica en la concepción de que el mundo es una vasta metáfora, puesto que no

es otra cosa: «que la figura de los bienes eternos», etc., como recuerda acertadamente Rousset[113]. Y para qué hablar, por lo que respecta a España de nuevo, de un organicismo tan característico como el del P. Nieremberg, quien en su Curiosa y oculta Filosofía… (Madrid, Imprenta Real, 1643) escribe (como recuerda Royston O. Jones)[114] paralelamente:

Plotino llamó al mundo Poesía de Dios. Yo añado, que este poema es como un laberinto, que por todas partes se lee y hace sentido y dicta a su autor […] Así imagino yo al mundo ser un panegírico de Dios […] trabándose unas naturalezas con otras […] forman y componen algún himno divino.

Por ello añade el jesuita:

aunque cada naturaleza tenga mucho que admirar, pero juntadas todas, viendo cómo asientan y corresponden unas con otras, armada ya esta estatua del mundo, este simulacro de Dios, es cosa para pasmar, y mucho más cuando se considera que no solo todas en una se eslabonan, sino todas en todas, y cada una en todas, y todas en cada una […] y en cada una y en todas está esmaltado un bulto de Dios, un rostro de su Artífice […] que por todas partes se ve y lee «Deus me fecit»[115].

Esta es, en suma, la problemática invariable de la «metáfora» (o de las restantes nociones similares) cuando tal término se elabora desde el horizonte organicista. No se trata solo (como bien nos recuerda Nieremberg) de tener en cuenta el hecho clave de las semejanzas o signaturas divinas sobre las cosas, sino a la vez de resaltar el carácter enigmático (o laberíntico: esto es, no visible a primera vista, como en los emblemas) de esta presencia (o «escritura» o «poema») divina sobre las apariencias.

Obviamente, y como apuntábamos también, el problema se plantea de manera radicalmente distinta cuando se enfoca desde el horizonte «racionalista» (o «racional-mecanicista», etc.). Aquí sí que el término de metáfora sirve para designar, por antonomasia, a todo tipo de lenguaje que no exprese básicamente las categorías expresivas de la «razón», de sus reglas y de su orden (o de su «retórica», si se quiere, teniendo en cuenta la importancia, en tal ámbito, de los enunciados aristotélicos y horacianos). Es aquí, por tanto, donde el término «metáfora» quiere decir directamente vanidad, exceso, inutilidad (o decoración y ornamento) como algo ahora ajeno a la realidad de base: como el vestido es ajeno a la verdad del individuo en la ideología racional-burguesa, mientras vimos que era algo sustancialmente indisociable de la verdad de cada individuo en el organicismo (como a fin de cuentas lo era también la noción de ornamento respecto al discurso). La «metáfora» concebida, pues, como violación del racionalismo, etc., pero en tanto que referida siempre al horizonte cartesiano-racionalista (y no a ninguna otra parte). Si la logicidad racionalista asume determinados enunciados aristotélicos para decir que todo lo que se salga del modo «ordinario» o «normal» de hablar es un mal remedo de la Naturaleza, equiparar esto, sin embargo, con las afirmaciones lopescas (u organicistas en general) sobre el valor de «lo natural» equivaldría a una nueva aberración teórica. Lo natural del organicismo no tiene nada que ver con lo «racional», «normal», «ordinario», etc., del racionalismo cartesiano o, enseguida, del empirismo inglés. Pues en Inglaterra, como vimos, frente al empirismo, solo el animismo «platónico-teórico» (o «místico-poético»: Donne, etc.) reivindicará el valor de algo parecido a lo que los racionalistas o empiristas trataban de definir bajo la noción de «metáfora» o de expresión excesiva, etc., reivindicación «metafísica» condensada en el término «wit» (que, sin embargo, no puede asimilarse sin más con el «concepto» organicista español o con el «concetto» italiano. Así como este «wit» animista inglés tampoco se opone al «wit» usado efectivamente por Locke o los demás empiristas, de la misma manera que se oponen a tal «wit» empirista los ideólogos del organicismo).

Digamos, finalmente, que si, como esbozábamos, el wit de Donne (o del resto de los llamados poetas «metafísicos» ingleses, en esta época)[116] no tiene nada que ver con la noción de «concepto» en

Gracián (o en los demás organicistas, españoles o no), debemos recordar ahora cómo la dialéctica productiva de Donne no tiene tampoco nada que ver con la poética gongorina: ya que en el caso del poeta inglés se trata simplemente de un efecto de la pervivencia directa («peculiar», sin duda, pero «directa» siempre) del animismo en el nivel ideológico de la Inglaterra del XVII; mientras que en Góngora no se trata en absoluto de un animismo que perviva en plenitud, sino de la introducción de determinados procedimientos animistas en el interior del dominio del organicismo, etcétera.

6.C. Conclusión: de Góngora a Quevedo

En una palabra: gracias, pues, a todos estos diversos intentos de «recuperación» de la dialéctica animista, Góngora no solo puede enunciar al fin un «yo poético» (y su espacio privado como elemento característico, como lugar real y concreto del «alma»), sino a la vez legitimar su propia práctica poética esencializando las «apariencias», con lo cual consigue evitar que la opinión lo reconozca únicamente en lo burlesco a la vez que forzar a los «doctos» a que lo consideren sin más como miembro estricto de su propio nivel, etc. Recordando además nuestra anterior especificación de que si hay en Góngora una «burla» provocada por su alejamiento de la ideología organicista «común», hay también, a la inversa, una burla provocada por su alejamiento de la norma «académica»: cuando Jáuregui critica a Góngora, decíamos, lo hace en nombre precisamente de esta dialéctica académico-aristotélica que Jáuregui ha vivido más en Italia y que no ve cumplida en Góngora. De hecho, la acusación latente a lo largo del «Antídoto»[117] es una acusación de incultura en el pleno sentido del término dentro de la ideología «docta»; esto es: la oscuridad de Góngora provendría de su falta de preparación y no de que tradujera directamente, como debe hacerlo toda poética «culta», la oscuridad última del mundo, su secreto, etc. (ya que este secreto no lo era para «los cultos»). Y esta acusación no nos extraña en Jáuregui, quien precisamente llevó hasta el máximo tal proyecto ideológico «docto-academicista», desde el Orfeo a la admirable traducción del Aminta de Tasso[118]. Los críticos escolásticos (u

«organicistas comunes»), decíamos también, le reprocharán básicamente otra cosa a Góngora: le reprocharán lo que en los términos propios de su sistema ideológico podemos identificar con la crítica de Cervantes a los «malos» libros de caballería, o con las frases de Gracián de la «Agudeza» a propósito del cuerpo y del alma de las palabras, etc. (aunque a veces se añadan argumentos más «retóricos» en sentido estricto, que, sin embargo, no vienen sino a incidir en la misma problemática). Pero si bien se trata, en efecto, para esta crítica escolástica, de recalcar siempre que la poesía de Góngora solo tiene «cuerpo» pero no «alma», habría finalmente que hacer constar específicamente lo que tales términos significan en tal crítica. Es decir, que el término forma o el término cuerpo, en el sentido estricto de la física de Aristóteles y del organicismo, señala en sí solamente un molde vacío –como muy atinadamente ha especificado Macherey–[119]. Solo cuando la causa espiritual actúa sobre ese molde, el cuerpo se convierte en organismo (y la forma en sustancia, como asimismo indica Canguilhem[120] a propósito de la noción de vida en Aristóteles, etc.). Lo que nos lleva de nuevo a concluir que (también desde este lado) en el XVII español el elemento nodal es siempre la cuestión de las apariencias (dado que esta es la noción clave del organicismo y dado que el organicismo constituye la norma ideológica hegemónica determinante, a cualquier nivel, durante tal siglo). El organicismo poético en estricto (como ocurre en Calderón o Ledesma) tratará así de demostrar el orden inscrito en tales apariencias, bien «extrayéndolo» de ellas (con lo que las apariencias quedan «alegorizadas», caso de Calderón), bien recalcando (hasta extremos máximos de lo que hoy se llamaría «grosería», etc.) que ese orden está encarnado en todos y cada uno de los aspectos «aparenciales»: caso de Alonso de Ledesma, con su pintoresco y chocante «realismo» respecto a las enunciaciones «divinas», etc. Pues Ledesma, tanto en sus Conceptos espirituales, de 1599, como en sus Juegos de Nochebuena…, de 1611[121], no hace más que practicar hasta el extremo el citado inconsciente organicista del «aferramiento de las apariencias», bien yendo de las apariencias hacia su significación espiritual (haciendo, por ejemplo, transparentarse a Santa Lucía en el juego «popular» de la gallina ciega), o bien yendo desde la significación espiritual a las apariencias (convirtiendo por ejemplo a la Cruz en un asador, donde el Amor, con su fuego, «asó un Cordero con clavos / para que

mejor nos sepa», etc.). Ahora bien: introducir el sabor del cordero asado en la temática sacra de la Cruz (y de la Hostia) solo es posible si se tiene en cuenta muy claramente la articulación entre el nivel aparencial y el trasfondo que lo habita. Se trata, pues, de un procedimiento muy similar a la primera etapa de lo burlesco en Góngora, pero mientras que este no se sale nunca, dijimos, del nivel aparencial (utilizándolo como contraste, por ejemplo, como veíamos, con las temáticas clásicas), Ledesma –o el organicismo en general– practica siempre una necesaria y continua oscilación entre las apariencias y su significación espiritual. Es esto lo que hace que la comparación entre la Cruz y el sabor del cordero asado, no suponga una degradación del tema sacro, mientras que, al contrario, la introducción de la «guitarra» en un tema «académico», como el de Píramo, sí suponía una degradación de este.

Lo mismo podríamos decir respecto a los escritores que se mueven básicamente en el nivel teatral o que practican la literatura emblemática y, más aún, respecto a los autores de «sermones». Casos un tanto específicos son, por un lado, los «doctos» y, por otro lado, Quevedo. Aquellos tanto por la citada «autonomía relativa» que poseen respecto a la opinión (organicista), como por su inevitable tendencia a admitir bien los enunciados «aristotélico-organicistas» (así Jáuregui, y su específico «pastoralismo»[cu] o «naturalismo»), o bien los enunciados declaradamente «animistas» –o al menos derivados y legitimados desde la lejana problemática animista: caso de Góngora–.

Pero, de cualquier modo, el elemento decisivo de la producción literaria del XVII radica siempre, como hemos podido comprobar, en el especial tratamiento que se le dé a la lógica de las apariencias: con respecto al tratamiento organicista, Góngora representa un papel distorsionador, Quevedo supone igualmente una específica visión de la norma que conviene sin duda tener en cuenta a la hora de analizar esta problemática.[cv]

---

[a] Anotación al final de este párrafo, en margen derecho de folio (1989, 343): «Freud». Y también anotación, en margen derecho de folio (1992, 322), en alusión a lo aquí escrito sobre Quevedo:

«Hasta hace poco. Rehacer».

[b] Anotación en margen derecho de folio, para estas líneas (1989, 343): «sic».

[1] [Véase Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp 184-224 (2017, pp. 169-207)].

[c] Anotación en interior y reverso de folio (1989, 343-344): «¡si no tenemos aún la biografía de Quevedo, el sustrato de su poesía sigue siendo dudoso! // Pablo Jauralde y Blecua // Creo que sería mejor poner a Quevedo también como ilustrativo». Y además anotación manuscrita en margen derecho de folio (1992, 323), que afecta a la totalidad de este párrafo: «Rehacer. No».

[d] Al comienzo de este párrafo Juan Carlos Rodríguez ha tachado el siguiente texto (1992, 323): «Dos tipos, pues, de aproximaciones distintas a dos tipos asimismo distintos de productividad poética. Y a la inversa:». Y aquí, con la expresión «primera parte de este libro», hace referencia al apartado: «II.2. Temáticas de la socialización literaria en el XVII español» (supra).

[e] El texto entre corchetes corresponde a anotación en interior de folio (1989, 344).

[f] Anotación en margen inferior y reverso de folio (1989, 345), texto entre corchetes, que continúa: «Esto de Quevedo, como lo de Góngora, hay que redactarlo mucho mejor. // La prueba está clarísima en el diverso tratamiento de los signos que hacen Góngora y Quevedo en dos de sus pruebas máximas: → Góngora: el Polifemo: lo que se despiertan no son las almas sino los cuerpos (“fellatio”) = corporalismo animista / → Quevedo: polvo será(n) más polvo enamorado. ¿Cómo el cuerpo muerto (polvo) puede quedarse enamorado cuando el alma se va? // Bueno: esto hay que decirlo así: Góngora “ama” los cuerpos: materializa lo espiritual. Quevedo “desprecia” los cuerpos: espiritualiza lo material».

[2] [Véase la «Cuarta parte» de este libro, y cfr. Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 45-51 y 102-111 (2017, pp.

41-46 y 91-98); La literatura del pobre, 2.a ed., cit., pp. 121-122, 175-176 y 370-372, y El escritor que compró su propio libro. Para leer El Quijote, cit., pp. 42-45 y 213-214 (2013, pp. 42-45 y 215-216)].

[g] El texto entre corchetes corresponde a anotación en interior de folio (1989, 346).

[h] El texto entre corchetes corresponde a anotación en interior de folio (1992, 326).

[3] [Cfr. Juan de Tassis (conde de Villamediana), «La Gloria de Niquea», en Obras, Madrid, Castalia, 1980, pp. 359-374 (ed.: José Manuel Rozas), y conde de Villamediana, La Gloria de Niquea, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, 1992 (ed. facsímil prologada por Felipe B. Pedraza), o La Gloria de Niquea. Una invención en la Corte de Felipe IV, Aranjuez, Doce Calles, 1991 (eds.: M.a Teresa Chaves Montoya y Felipe B. Pedraza)].

[i] Anotación en margen derecho de folio (1992, 326), que indica para lo que resta de párrafo: «Matizar, pero aprovechar».

[4] [Véase Robert Jammes, «Literatura satírica y literatura burlesca» y «Primera parte. Capítulo II. La poesía burlesca», en La obra poética de don Luis de Góngora y Argote, cit., pp. 31-38 y 121-179, y Robert Jammes, «Elementos burlescos en las Soledades de Góngora», Edad de Oro, 2 (1983), pp. 99-117. Y cfr. Marc Vitse, «Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario en la Castilla de Felipe III», Criticón, 11 (1980), pp. 5-142; Antonio Pérez Lasheras, Más a lo moderno (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1995; Mercedes Blanco, «Fragmentos de un discurso satírico en Góngora», en Carlos Vaíllo y Ramón Valdés (eds.), Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro, Madrid, Castalia, 2006, pp. 11-34; Giulia Poggi, «Il poeta e il suo doppio: verso una definizione della satira gongorina», en Antonio Gargano (ed.), «Però convien ch'io canti per disdegno». La satira in versi tra Italia e Spagna dal Medioevo al Seicento, Nápoles, Liguori, 2011, pp. 189-216, y Antonio Pérez Lasheras, «El romance de Góngora "Cloris, el más bello grano", un eslabón de la promoción de lo burlesco a categoría estética», en Begoña López Bueno (ed.), El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615, cit., pp.

179-221].

[5] [Luis de Góngora, «27. Arrojóse el mancebito», en Obras Completas, cit., pp. 100-102; «77. Segunda parte de la Fábula de los amores de Hero y Leandro, y de sus muertes. Arrojóse el mancebito», Obras completas. I…, cit., pp. 110-113; y «27. Arrojóse el mancebito», en Romances, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 205-209 (ed.: Antonio Carreño)].

[6] [Luis de Góngora, «64. Aunque entiendo poco griego» [1610], en Obras Completas, cit., pp. 174-179; «23. [Fábula de Hero y Leandro]. Aunque entiendo poco griego,», Obras completas. I…, cit., pp. 310-316; y «64. Aunque entiendo poco griego,», Romances, cit., pp. 339-346].

[7] [Luis de Góngora, «55. De Tisbe y Píramo quiero,» [1604], en Obras Completas, cit., pp. 157-158; «157. Fábula de los amores y muertes de Píramo y Tisbe, que no acabó. De Tisbe y Píramo quiero,», Obras completas. I…, cit., pp. 235-236; y «55. De Tisbe y Píramo quiero,», Romances, cit., pp. 308-310].

[8] [Véase Luis de Góngora, Obras poéticas de D. Luis de Góngora, Nueva York, The Hispanic Society of América, 1921 (reimp.: 1970), vol. I, p. 245 (ed.: R. Foulché-Delbosc)].

[9] [Luis de Góngora, «74. La ciudad de Babilonia,» [1618], en Obras Completas, cit., pp. 202-214; «317. Fábula de Píramo y Tisbe. La ciudad de Babilonia,», Obras completas. I…, cit., pp. 500-513; y «74. La ciudad de Babilonia,», Romances, cit., pp. 384-420. Véase José Pellicer de Salas y Tovar, «Lecciones de don Joseph Pellicer. A la Tisbe. De don Luis de Góngora», en Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote, píndaro andaluz, Príncipe de los Poetas Líricos de España, Madrid, Imprenta del Reino, a costa de Pedro Coello (1630), cc. 775-835 («entre las obras que más estimó en su vida don Luis de Góngora, según él me dijo muchas veces»), y Cristóbal de Salazar Mardones, «A don Francisco de los Cobos y Luna, conde de Ricla», en Ilustración y Defensa de la Fábula de Piramo y Tisbe. Compuesta por D. Luis de Góngora y Argote, Capellán de su Majestad, y Racionero de la Santa Iglesia de Córdoba, Madrid, Imprenta Real, a costa de Domingo González (1636), f. 3 («lo licensioso de una copla que se divulgó contra esta

obra (con ser la que más lima costó a su Autor, y de la que hacía mayores estimaciones) a quien dio más apoyo la ignorancia, que la agudeza»). Y cfr. Robert Jammes, «Notes sur La Fábula de Píramo y Tisbe de Góngora», Les Langues Néo-Latines, 156 (1961), pp. 1-47].

[10] [Véase Dámaso Alonso, «Góngora y la censura de Pedro de Valencia», en «Temas gongorinos», Revista de Filología Española, 14 (1927), pp. 329-404 (347-368, cita en p. 366); reimp. en Estudios y ensayos gongorinos, cit., pp. 286-310 (308), y en Obras Completas. V, cit., pp. 495-517. Cfr. Antonio Pérez Lasheras, Ni amor ni constante (Góngora en su «Fábula de Píramo y Tisbe)», Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012].

[11] [Véase Fernando Lázaro Carreter, «Situación de la Fábula de Píramo y Tisbe, de Góngora», Nueva Revista de Filología Hispánica, XV/.3-4 (julio 1961), pp. 463-482, reimp. en Estilo barroco y personalidad creadora, cit., pp. 45-68, cita en p. 65].

[12] [Véase Emilio Orozco Díaz, Góngora, Barcelona, Labor, 1953, p. 97 (reimp. en: Introducción a Góngora, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 11-145)].

[j] Anotación en margen derecho de folio (1992, 328), sobre este «paso ulterior»: «Falso: matizar y rehacer completamente. Esto es mentira». También anotación manuscrita, sobre este mismo punto, en reverso de folio (1992, 327): «En realidad en Góngora hay dos pasos: 1) Fascinación por las apariencias, por las cosas. 2) Un segundo paso: no encontrarles sentido divino sino terreno».

[13] [Véase Pedro de Espinosa, Flores de Poetas Ilustres (1605), Sevilla, Fund. José Manuel Lara, 2005 (ed.: Belén Molina Huete), y Primera parte de Flores de poetas ilustres de España, Madrid, Cátedra, 2006 (ed.: Inoria Pepe Sarno y José-María Reyes Cano). Cfr. Belén Molina Huete, «“Campo de erudición, flor de alabanzas”. Góngora y las Flores de poetas ilustres de Pedro Espinosa», en Rafael Bonilla y Giuseppe Mazzochi (eds.), La hidra barroca. Varia lección de Góngora, cit., pp. 249-265, y María José Alonso Veloso y M. Ángel Candelas Colodrón, «Los poemas de Quevedo incluidos en la Primera parte de flores poetas ilustres (1605) de Pedro de Espinosa», Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, 13/2 (2007), pp. 63-80, y Pedro Ruiz

Pérez, «Renovación del orden genérico: las Flores de poetas ilustres (1605)», Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, 9/1 (enero 2003), pp. 5-33].

[k] Anotación en reverso de folio (1992, 328): «Burlas y veras: ¡analizar mucho mejor! // Qué cantidad de estupideces. Hay algo de verdad, pero es falso todo por completo. ¡Y los sonetos, y los romances! ¡Qué bestia yo! // Pedro de Valencia y el Abad de Rute toman muy en serio la primera etapa de Góngora».

[l] Anotación en reverso de folio (1989, 349): «Esto del organicismo de Góngora hay que revisarlo entero. Es cierto lo del amor al cuerpo, pero eso puede decirse también del animismo: alma/bella: cuerpo/bello. Lo de burlas y veras hay que matizarlo mucho».

[14] [Francisco de Quevedo, «826. Contra Don Luis de Góngora. Ya que coplas componéis,», en Obra poética, cit., vol. III, pp. 228-231 (vv. 11-14), y Poesía original completa, cit., pp. 1085-1088].

[15] [Ibidem, «827. Escribió Quevedo contra Góngora y [se] defendió Góngora [con] aquellas décimas suyas que empiezan "Musa que sopla y no inspira". Y dice Quevedo. En lo sucio que has cantado», vol. III, pp. 231-233; y cit., pp. 1088-1089].

[16] [Ibidem, «828. Respuesta de Don Francisco de Quevedo a Don Luis de Góngora. Poeta de ¡Oh, qué lindicos!,», vol. III, pp. 234-237 (vv. 17-20); y cit., pp. 1101-1102. Véase Adrienne L. Martin, «Góngora: "poeta de bujarrones"», Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society, 8/1 (2002), pp. 141-160, y Pedro Ruiz Pérez, «¿Góngora erótico?: el retrete del poeta», en Patricia Marín Cepeda (ed.) «En la concha de Venus amarrado». Erotismo y literatura en el Siglo de Oro, Madrid, Visor, 2017, pp. 61-90].

[17] [Ibidem, «840. Epitafio al mesmo. Esto que, en negra tumba, rodeado», vol. III, pp. 245-246 (vv. 13-16); y cit., pp. 1101-1102. Y, además, para estos poemas (con «supuesta» autoría de Francisco de Quevedo), cfr.: Ignacio Arellano, Poesía satírico-burlesca de Quevedo, Pamplona, Universidad de Navarra, 1984, pp. 520-540 (nueva ed.: Madrid, Vervuert Iberoamericana, 2003); Ana Martínez Arancón (ed.), La batalla en torno a Góngora, Barcelona, Bosch,

1978, pp. 82-97; María Paz Celma Valero, «Invectivas conceptistas: Góngora y Quevedo», Studia Philologica Salmanticensia, 6 (1982), pp. 33-66; Robert Jammes, «Dos sátiras vallisoletanas de Góngora», Criticón, 10 (1980), pp. 31-57; Robert Jammes, «À propos de Gongora et de Quevedo: conformisme et anticonformisme au siècle d'or», en VV.AA., La contestation de la société dans la littérature espagnole du siècle d'or, Toulouse, Université de Toulouse-Le-Mirail, 1981, pp. 83-93; Luis de Góngora, Soledades, cit., pp. 676-677 (ed.: Robert Jammes); Amelia de Paz, «Góngora… ¿y Quevedo?», Criticón, 75 (1999), pp. 29-47; Isabel Pérez Cuenca, «Algunos casos de atribuidos y apócrifos en las ediciones de la poesía de Quevedo», La Perinola, 4 (2000), pp. 267-283; Javier García Rodríguez y Pedro Conde Parrado, «Entre voces y ecos: Quevedo contra Góngora (una vez más)», Edad de Oro, XXV (2005), pp. 107-144; María José Alonso Veloso, «La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y el contenido de la "Musa décima"», La Perinola, 12 (2008), pp. 269-334; Pedro Conde Parrado y Javier García Rodríguez, «Aprovechando que el Esgueva…: Góngora y Quevedo en la corte vallisoletana (1603)», La Perinola, 15 (2011), pp. 57-94; M.a José Tobar Quintanar, «Los poemas antigongorinos de Quevedo: defensa de Lope y ataque al estilo y ad personam de Góngora», Castilla. Estudios de Literatura, 4 (2013), pp. 177-203; Pedro Conde Parrado, «La poesía antigongorina atribuida a Quevedo: algunas consideraciones previas a su edición electrónica en Πólemos», en Mercedes Blanco y Juan Montero (coords.), Controversias y poesía (De Garcilaso a Góngora), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019, pp. 269-285; Pablo Jauralde Pou, «Entre Góngora y Quevedo», Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, 26/2 (2021), pp. 228-243, y Antonio Carreira, «El conceptismo de Góngora y el de Quevedo» y «Presencia de Góngora en la poesía de Quevedo», en Nuevos gongoremas, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2021, pp. 81-105 y 391-409].

[m] Anotación al reverso de folio (1992, 329): «Analizarlo mejor, más sutil, por Dios!».

[18] [Véase Juan de Jáuregui, Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades, cit., p. 3].

[19] [Ibidem, pp. 4-5].

[20] [Luis de Góngora, «297. De la jornada de Larache. —¿De dónde bueno, Juan, con pedorreras?» [1608], Obras Completas, cit., p. 483; «182. De la jornada de Larache. —¿De dónde bueno, Juan, con pedorreras?», Obras completas.I…, cit., p. 263; «111. De la jornada de Larache. —¿De dónde bueno, Juan, con pedorreras?», Sonetos completos, cit., p. 179, y «96. De la jornada de Larache. —¿De dónde bueno, Juan, con pedorreras?», Sonetos, cit., pp. 870-878 (ed.: Juan Matas Caballero)].

[21] [Véase Juan de Jáuregui, Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades, cit., pp. 3-4].

[n] El texto entre corchetes corresponde a anotación en reverso de folio (1989, 350).

[22] Fernando Lázaro Carreter, Estilo barroco y personalidad creadora, cit., p. 64].

[23] [Véase Cristóbal de Salazar Mardones, Ilustración y Defensa de la Fábula de Piramo y Tisbe. Compuesta por D. Luis de Góngora y Argote, Capellán de su Majestad, y Racionero de la Santa Iglesia de Córdoba, cit., f. 11].

[ñ] Anotación en reverso de folio (1989, 351): «Redactar mejor. Hay que perseguir a los signos literales y su interpretación literal: esa es la poética de Góngora aquí».

[o] Anotación en reverso de folio (1992, 331), referida a estas últimas líneas de párrafo: «Todo esto hay que reescribirlo de arriba abajo. NO es “mi” Góngora. // Hay que contarlo de otra manera, “a mi manera”».

[24] [Cfr. Manuel M.a Pérez López, Pedro de Valencia, primer crítico gongorino, cit., p. 78].

[p] Anotación en margen derecho de folio (1992, 332): «¡Esto sí es verdad!».

[25] [Véase José Pellicer y Tovar, Vida de don Luis de Góngora («Vida mayor»), Revue Hispanique, XXXIV (1915), pp. 578-588, y

en Luis de Góngora, Obras poéticas de D. Luis de Góngora, cit., vol. III, pp. 296-308, cita en pp. 300-301 (ed.: R. Foulché-Delbosc), y ed. electrónica, Vida de don Luis de Góngora (https://obtic.huma-num.fr/obvil-web/corpus/gongora/html/1630_vida-mayor.html), 2018 (ed.: Adrián Izquierdo)].

[26] [Véase Martín Vázquez Siruela, Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora, en Francis Cerdan y Marc Vitse (eds.), Autour des «Solitudes». En torno a las «Soledades» de Luis de Góngora, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 1995, pp. 89-106, cita en p. 99 (Presentación, ed. y notas: Saiko Yoshida). Y cfr. Miguel Artigas, Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico, cit., pp. 380-394, cita en p. 384].

[q] Anotación en reverso de folio (1992, 332): «Esto es ridículo así dicho. Hay que explicarlo de otra manera y mucho mejor».

[r] Anotación en margen inferior de folio (1989, 353): «No me gusta: contradicciones en todo caso».

[27] [Luis de Góngora, «74. La ciudad de Babilonia,» [1618], en Obras Completas, cit., pp. 202-214 (vv. 9-12); «317. Fábula de Píramo y Tisbe. La ciudad de Babilonia,», Obras completas. I…, cit., pp. 500-513, y «74. La ciudad de Babilonia,», Romances, cit., pp. 384-420].

[s] Anotación en reverso de folio (1989, 353): «La burla es obviamente erótica».

[28] [Luis de Góngora, ««55. De Tisbe y Píramo quiero,» (1604), en Obras Completas, cit., pp. 157-158 (vv. 29-30); «157. Fábula de los amores y muertes de Píramo y Tisbe, que no acabó. De Tisbe y Píramo quiero,», Obras completas. I…, cit., pp. 235-236, y «74. La ciudad de Babilonia,», Romances, cit., pp. 308-310].

[29] [Luis de Góngora, La ciudad de Babilonia (1618), vv. 41-44].

[t] Anotación en reverso de folio (1992, 334): «Qué análisis más idiota. No es “mi” Góngora».

[30] [Luis de Góngora, De Tisbe y Píramo quiero (1604), vv. 1-3].

[31] [Luis de Góngora, La ciudad de Babilonia (1618), vv. 121-124].

[32] [Ibidem, vv. 111-112].

[u] Anotación en margen derecho de folio (1992, 335): «Es verdad, pero el ejemplo es dudoso».

[v] Anotación en reverso de folio (1992, 334): «Esto es una LUCHA absurda. Hay que aclararlo todo y decir la verdad, mi verdad al menos».

[w] El texto entre corchetes corresponde a anotación en interior de folio (1992, 336).

[x] Anotación en reverso de folio (1992, 335): «Esto ni se sentiende ni es verdad».

[y] Anotación en reverso de folio (1992, 336): «Esto es toda una ceguera con cierta luz. Pero es mentira en su redacción y su concepción ¡HAY QUE hacerlo como el Quijote!» [Evidente referencia a su publicación: El escritor que compró su propio libro. Para leer El Quijote, Madrid, Debate, 2003, y 2.a ed., «revisada y corregida», en: Granada, Comares/De guante blanco, 2013].

[z] Anotación en reverso de folio (1992, 337): «Lo de “serio” y en “broma” es ridículo. Me contradigo. ¿Por qué escribí este texto contra la Academia, siendo tan académico?».

[33] [Además de las ediciones ya citadas, véase Luis de Góngora, «68. La ciudad de Babilonia» (1618), en Poesía selecta, Madrid, Taurus, 1991, pp. 298-319 (ed.: Antonio Pérez Lasheras y José María Micó)].

[34] [Véase Dámaso Alonso, «La primitiva versión de las Soledades (Tres pasajes corregidos por Góngora)», en Estudios y ensayos gongorinos, cit., pp. 276-285, y «Góngora y la censura de Pedro de Valencia», en ibidem, pp. 286-310. Cfr. Robert Jammes, «Un hallazgo olvidado de Antonio Rodríguez-Moñino: la primera redacción de las Soledades», Criticón, 27 (1984), pp. 5-35; Robert Jammes, «Apuntes sobre la génesis textual de las Soledades», en

Jacques Issorel (ed.), Crepúsculos pisando: once estudios sobre las «Soledades» de Luis de Góngora, Perpiñán, CRILAUP, 1995, pp. 121-139; Joaquín Roses, «Proceso de escritura y estilística de variantes en las Soledades (Algunos ejemplos)», en Góngora: «Soledades» habitadas, Málaga, Universidad de Málaga, 2007, pp. 97-130, y Antonio Rojas Castro, «Las Soledades de Luis de Góngora en el manuscrito 2056 de la Biblioteca de Catalunya: estudio bibliográfico y nuevas variantes de autor», Rilce, 34 (2018), pp. 69-99].

[35] [Luis de Góngora, Obras Completas, cit., pp. 1082-1091, cita en p. 1083; «Versión II. Carta a Góngora en censura de sus poesías. En Madrid, 30 de junio 1613»; en Manuel M.a Pérez López, Pedro de Valencia, primer crítico gongorino, cit., pp. 73-82, cita en p. 74, y «Carta a don Luis de Góngora en censura de sus poesías», en Ángel Pariente (ed.), En torno a Góngora, cit., pp. 13-24, cita en p. 14].

[aa] Anotación en margen derecho de folio (1992, 343), en referencia al texto que hemos incluido entre corchetes: «Esto es mentira».

[ab] Anotación en reverso de folio (1989, 361): «No trato nunca de lo que significa ¡"materia"! ¿Disociación temas y lógica interna? de otro modo. Tengo que arreglarlo (como metáfora o forma, etc.) ¡Y causa!».

[36] [Luis de Góngora, «228. Mientras por competir con tu cabello,» (1582), en Obras Completas, cit., p. 447; «24. Mientras por competir con tu cabello», Obras completas. I…, cit., p. 27; «149. Mientras por competir con tu cabello», Sonetos completos, cit., p. 230, y «13. Mientras por competir con tu cabello», Sonetos, cit., pp. 331-343].

[37] [Luis de Góngora, «235. Ilustre y hermosísima María,» (1583), en Obras Completas, cit., p. 450-451; «35. Ilustre y hermosísima María,», Obras completas. I…, cit., pp. 241-427; «150. Ilustre y hermosísima María,», Sonetos completos, cit., p. 231, y «21. Ilustre y hermosísima María,», Sonetos, cit., pp. 384-390].

[38] [Véase Luis de Góngora, «Morales, Sacros, Varios», en Sonetos

completos, cit., pp. 230-254, estos poemas en pp. 230-231. Y cfr. Sonetos, Madison, Seminary of Medieval Studies, 1981 (ed.: Biruté Ciplijauskaité), reimp.: Málaga, Junta de Andalucía/Consejería de Cultura, 2007].

[39] [Véase Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 209-220 (2017, pp. 191-201)].

[ac] Anotación en reverso de folio (1989, 362) y margen derecho de folio (1989, 363): «analizar // lo haremos».

[ad] Anotación en interior de folio (1989, 364): «Pero este corporalismo solo puede ser animista: los signos son bellos. Si ese corporalismo fuese organicista los signos serían excremento».

[40] [Luis de Góngora, «224. Ya besando unas manos cristalinas,» [1582], en Obras Completas, cit., p. 445; «20. Ya besando unas manos cristalinas,», Obras completas. I…, cit., pp. 24-25; «60. Ya besando unas manos cristalinas,», Sonetos completos, cit., p. 125, y «9. Ya besando unas manos cristalinas», Sonetos, cit., pp. 305-312].

[41] [Véase Dámaso Alonso, «Las Obras en verso del Homero español. Hechos y problemas en torno a la edición de Vicuña», en Luis de Góngora, Obras en verso del Homero español, que recogió Juan López de Vicuña, cit., pp. xi-liv (xxx-xxxviii), reimp. en Obras completas. V, cit., pp. 455-500; Padre Juan de Pineda, «Calificación del libro Obras en verso del Homero español», en Ángel Pariente (ed.), En torno a Góngora, cit., pp 163-171. Cfr. también: Fray Hernando Horio, «En un libro de varias poesías que llaman…», en ibidem, pp. 157-161. Y ed. electrónica, de ambas censuras: Hernando Horio; Juan de Pineda, Dos censuras inquisitoriales de las «Obras en verso del Homero español» (1628) (https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal:286935), 2020 (ed.: Mathilde Albisson). Cfr. además: Robert Jammes, «Apéndice I. Góngora y la censura inquisitorial», en La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote, cit., pp. 533-537; Edward M. Wilson, «Variantes nuevas y otras censuras en las Obras en verso del Homero español», Boletín de la Real Academia Española, 48/183 (1968), pp. 35-54; «Inquisición y censura en la España del siglo XVII», en Edward M. Wilson, Entre las jarchas y Cernuda.

Constantes y variables en la poesía española, Barcelona, Ariel, 1977, pp. 245-272 (248-261); Ángel Alcalá Galvé, «Góngora y Juan de Pineda. Escaramuzas entre el poeta y el inquisidor», en VV.AA., Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez, Madrid, FUE, 1986, Vol. III, pp. 1-19; Enrique Gacto Fernández, «Sobre la censura literaria en el s. XVII: Cervantes, Quevedo y la Inquisición», Revista de la Inquisición, 1 (1991), pp. 11-61; Antonio Márquez, Literatura e Inquisición en España. 1478-1834, Madrid, Taurus, 1980, y Jesús Martínez de Bujanda, El Índice de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición española (1551-1819). Evolución y contenido, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2016. Véase además Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 51-55 (2017, pp. 46-50)].

[42] [Luis de Góngora, «416. Fábula de Polifemo y Galatea. Estas que me dictó, rimas sonoras,» (1613), en Obras Completas, cit., pp. 619-634; «255. Fábula de Polifemo y Galatea. Estas, que me dictó, rimas sonoras,», Obras completas. I…, cit., pp. 337-351, y ahora véase Luis de Góngora, Fábula de Polifemo y Galatea, Madrid, Cátedra, 2010 (ed.: Jesús Ponce Cárdenas)].

[ae] Anotación en reverso de folio anterior (1992, 345): «Ojo: la imagen del monstruo es también “proporcional”».

[43] [Cfr. Robert Jammes, «Tercera parte. Capítulo IV. El Polifemo», en La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote, cit., pp. 449-482 («El triunfo del Amor», pp. 452-461)].

[af] Anotación en margen derecho de folio (1989, 366): «Rehacer».

[44] [Véase Dámaso Alonso, Góngora y el «Polifemo». III. Fábula de Polifemo y Galatea. Edición comentada y anotada, Madrid, Gredos, 1974].

[ag] Anotación en margen superior de folio (1989, 367): «La bella y la bestia: lirismo y sexualidad».

[45] [Véase Francisco de Quevedo, «842. A un poeta corcovado que se valió de trabajos ajenos de varios ingenios. Yo vi la segunda parte» y «843. Sátira contra don Juan de Alarcón. ¿Quién es poeta

juanetes», en Obra poética, cit., vol. III, pp. 250-255, y Poesía original completa, cit., pp. 1107-1111].

[ah] Anotación en margen inferior de folio (1989, 368): «Un nuevo ejemplo: soneto comentado por D[ámaso] Alonso sobre el confesionario en el vol. II (creo) del Polifemo: "En la capilla estoy y condenado"» [Cfr. Dámaso Alonso, «50. 1625. Al excelentísimo señor el Conde Duque», en Góngora y el «Polifemo». Vol. II. Antología de Góngora, comentada y anotada, cit., pp. 197-198].

[ai] Anotación en margen superior de folio (1992, 351): «El núcleo clave: la construcción de la épica del yo (con Cervantes respecto a la caballería, con Góngora respecto a la épica)».

[46] [Cfr., para este «uso» de Góngora, Gonzalo Sobejano, «Góngora en Gracián», Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, 8/1 (enero 2002), pp. 19-35; Antonio Pérez Lasheras, «La literatura española en la Agudeza de Gracián», Bulletin Hispanique, 109/2 (diciembre 2007), pp. 545-587; Antonio Pérez Lasheras, «Gracián y la recepción del canon poético», en Begoña López Bueno (dir.), El canon poético en el siglo XVII, cit., pp. 453-474, y Mercedes Blanco, Góngora o la invención de una lengua, León, Universidad de León, 2012 (2.a ed. revisada y ampliada: 2016)].

[47] [Luis de Góngora, «2. Carta de Don Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron [¿septiembre de 1613 o 1614?]», en Obras completas, cit., pp. 894-898 (896), y «1. Respuesta de don Luis de Góngora [Córdoba, 30 de septiembre de 1613]», en Epistolario completo, cit., pp. 1-4, cita en p. 2. Además, para el estudio y fijación textual de esta carta, véase.: Emilio Orozco Díaz, «X. Góngora replica violento y reafirma su postura», en Lope y Góngora frente a frente, cit., pp. 178-188 (texto de la «carta» en pp. 180-183); Antonio Carreira, «La controversia en torno a las Soledades. Un parecer desconocido, y edición crítica de las primeras cartas», en Francis Cerdan (ed.), Hommage à Robert Jammes, Toulouse, Presses Universitaires de Midi, 1994, pp. 151-171, reimp. en: Antonio Carreira, Gongoremas, Barcelona, Península, 1998, pp. 239-266 (253-260), y Juan Manuel Daza Somoano, «Los testimonios de la polémica epistolar Lope-Góngora (1615-1616), con edición de la Respuesta de Góngora», en Begoña López Bueno (ed.), El Poeta

Soledad. Góngora 1609-1615, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 271-287, «carta» en pp. 284-287; Ana Martínez Arancón (ed.), «Las Soledades aparecen en la Corte», en La batalla en torno a Góngora, cit., pp. 29-63 (42-44), y Luis de Góngora, Soledades, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 170-174 (ed.: John Beverley). Cfr. Saiko Yoshida, «La novedad de las Soledades y sus lecturas erróneas. Influencia de la carta de Góngora sobre la polémica posterior», en Joaquín Roses (ed.), Góngora Hoy. X. Soledades (Actas, 2007), Córdoba, Diputación de Córdoba, 2010, pp. 81-101].

[48] [Cfr. Alfonso Reyes, Cuestiones gongorinas, Madrid, Espasa-Calpe, 1927, pp. 174-179 (libro reimp. en Obras Completas. Vol. VII, México, FCE, 1958, pp. 9-167); Emilio Orozco Díaz, «X. Góngora replica violento y reafirma su postura», en Lope y Góngora frente a frente, cit., pp. 178-188].

[aj] Anotación en reverso de folio (1992, 350): «Los doctos: la Norma literaria ya existe, ya existe el "campo" de Bourdieu».

[ak] Anotación en reverso de folio (1989, 368): «En realidad se trata de escribir una poesía tan docta como la prosa. ¡Pero es más complejo!».

[49] [Cfr. Dámaso Alonso, «Góngora y la censura de Pedro de Valencia», en Estudios y ensayos gongorinos, cit. (3.a ed.), pp. 286-310 (texto «citado» en pp. 293-294). Véase también Marcelino Menéndez Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España. Las ideas estéticas entre los antiguos griegos y latinos. Desarrollo de las ideas estéticas hasta fines del siglo XVII, cit., pp. 564-565 («y acudió en fingida demanda de consejo al oráculo de aquella edad, al sapientísimo hebraizante y helenista Pedro de Valencia […] La respuesta fue como podía esperarse de un varón enriquecido con todos los tesoros de la antigüedad, libre y directamente estudiada, como lo prueba su elegante y escéptico tratado "De judicio erga verum". Respondió, pues, sin ambages a don Luis de Góngora […] Daba por único y saludable consejo a Góngora que siguiese su natural en la poesía ligera, sin pretensiones de grandeza ni elevación»). Cfr. Joaquín Roses Lozano, «La Carta de Pedro de Valencia», en Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las «Soledades» en el siglo XVII, cit., pp. 10-14].

[al] Anotación en reverso de folio (1992, 351): «D. Marcelino: Valencia rechaza a Góngora… (Ángel y no príncipe)».

[50] [Cfr. Pedro de Valencia, «Versión II. Carta a Góngora en censura de sus poesías. Madrid, 30 de junio 1613», en Manuel M.a Pérez López, Pedro de Valencia, primer crítico gongorino, cit., pp. 73-82, cita en pp. 77-78].

[am] Anotación en reverso de folio (1989, 369): «Esto es genial: lenguaje propio, autónomo, animista, en sustancia».

[51] [Véase Francisco de Cascales, Cartas filológicas, Madrid, Espasa-Calpe, 1951, 3 vols. (ed.: Justo García Soriano), vol. II, «Carta X», p. 186; «Cartas Filológicas. Epístolas VIII a X», en Ana Martínez Arancón (ed.), La batalla en torno a Góngora, cit., pp. 191-208 (207), y ed. electrónica: Cartas sobre la poesía nueva de don Luis de Góngora (https://books.openedition.org/esb/2093), 2018 (ed.: Mercedes Blanco y Margherita Mulas)].

[52] Véase Robert Jammes, Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote, cit., pp. 15-16, n. 49 (subrayado mío, JCR) [ed. cast.: La obra poética de don Luis de Góngora y Argote, cit., pp. 12-13, n. 49)].

[53] [Véase Robert Jammes, «Introducción. Cómo vivieron don Luis y su familia», en ibidem, pp. 1-28, y también «Góngora en el espacio y en el tiempo (1609-1615), en Begoña López Bueno (ed.), El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615, cit., pp. 15-32].

[54] [Cfr. Manuel González Francés, Góngora, racionero. Noticias auténticas de hechos eclesiásticos del gran poeta sacadas de libros y expedientes capitulares…, Córdoba, Imprenta y Librería del Diario, 1896 (reed. facsímil: Sevilla, Extramuros, 2011. «Prefacio»: Robert Jammes); Manuel González Francés, Don Luis de Góngora vindicando su fama ante el propio Obispo…, Córdoba, Imprenta y Librería del Diario, 1899 (reed. facsímil: Sevilla, Extramuros, 2011); Miguel Artigas, Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico, cit.; José de la Torre, «Documentos gongorinos», Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, 18 (1927), pp. 65-217; Ricardo Espinosa Maeso, «Nuevos datos biográficos de Góngora», Revista de Filología Española,

XLV/1-4 (1962), pp. 57-87; Dámaso Alonso y Eulalia Galvarriato de Alonso, Para la biografía de Góngora. Documentos desconocidos, Madrid, Gredos, 1962; Dámaso Alonso, «Algunas novedades para la biografía de Góngora», en F. Pierce y C. A. Jones (eds.), Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Oxford (6-11 de septiembre de 1962), Oxford, The Dolphin Book, 1964, pp. 25-46 (reimp. en: Obras completas. Vol. 3. Tomo 2. Góngora y el gongorismo, 2, cit., pp. 11-36); Amelia de Paz, «Góngora, secretario del cabildo», en Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras (eds.), Hilaré tu memoria entre las gentes. Estudios de literatura aúrea (en homenaje a Antonio Carreira), Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014, Vol. I, pp. 219-282; Amelia de Paz, «Góngora en la visita del obispo Pacheco (Elogio y nostalgia de Dámaso Alonso)», Criticón, 123 (2015), pp. 5-38; Amelia de Paz, «Góngora y la casa de El Carpio (Un documento gongorino en el archivo de la Universidad de Salamanca)», Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes, 96/166 (2017), pp. 369-390, y Antonio Carreira, «Retrato de un artista nada adolescente», Artenuevo. Revista de Estudios Áureos, 8 (2021), pp. 278-296].

[an] Anotación en reverso de folio (1992, 353): «Recibe el "nombre", el "apellido", que es la clave. Apellidos vasco-navarros».

[55] Véase Robert Jammes, Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote, cit., pp. 15-16. (ed. cast.: La obra poética de don Luis de Góngora y Argote, cit., pp. 12-13). [Y cfr. Amelia de Paz, «Las cuentas de don Luis en 1619», en Joaquín Roses (ed.), El universo de Góngora. Orígenes, textos y representaciones, cit., pp. 31-80].

[56] [Luis de Góngora, «119 (50). A Cristóbal de Heredia [Madrid, 14 octubre 1625]», en Obras completas, cit., pp. 1061-1062 (1061), y «118. A Cristóbal de Heredia [Madrid, 14 de octubre de 1625]», en Epistolario completo, cit., pp. 199-200 (199): «No escrebí a vuesa merced la estafeta pasada porque como era víspera de la partida de Su Majestad, hasta las diez de la noche asistía al aposento del conde-duque sin poder negociar cosa, y no me espanto, que concurren tantas cosas de impedimento y tan graves que vienen a ser nuestras pretensiones átomos, y montes en los

expedientes. Ayer de mañana el pie en el estribo me dijo: “Vuesa merced no quiere estampar”. Yo le respondí: “La pensión puede abreviar el efecto”. Replicóme: “Ya he dicho que corre por vuesa merced desde 19 de febrero; en volviendo se tratará de todo, no tenga pena”. Con esto he quedado suspenso, porque veo que quiere sin duda que el hábito sea satisfacción de la dirección de mis borrones, y hallándome impedido para la estampa, porque dos que quieren parte en ella es más de lo que me está a mí bien, y así estoy como la picaza, que ni vuela ni anda…»].

[añ] Anotación en margen superior de folio (1989, 373): «(Pero ínfimo en nivel económico)».

[57] [Véase, además, Amelia de Paz, «Vida del poeta», en Joaquín Roses Lozano (coord.), Góngora. La estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2012, pp. 31-45].

[ao] Anotación en reverso de folio (1992, 355): «Origen de clase/ horizonte de clase. Garcilaso y Boscán (y Romancero)».

[ap] El texto entre corchetes corresponde a anotación en interior de folio (1992, 356).

[58] [Cfr. Dámaso Alonso, «La muerte violenta de un sobrino de Góngora», Cuadernos Hispanoamericanos, LIII/158 (febrero 1963), pp. 177-203 (reimp. en: Obras completas. VI, cit., pp. 83-116), y «Góngoras, Argotes y Saavedras, unidos para una querella», Philology Quarterly, LI (1972), pp. 218-244 (reimp. en: Obras completas. VI, cit., pp. 117-151)].

[59] [Luis de Góngora, «420. Panegírico al Duque de Lerma. Si arrebatado merecí algún día» [1617], Obras completas, cit., pp. 689-706; «313. Panegírico al Duque de Lerma. Si arrebatado merecí algún día», Obras completas. I…, cit., pp. 479-497; Poesía. Soledades, Fábula de Polifemo y Galatea, Panegírico al Duque de Lerma y Otros poemas, Madrid, Taurus, 1981 (ed.: J. M. Caballero Bonald). Cfr. José Manuel Martos, El «Panegírico al Duque de Lerma»: estudio y edición crítica, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2009; Jesús Ponce Cárdenas, «El Panegírico al duque de Lerma. Trascendencia de un modelo gongorino (1617-1705)»,

Mélanges de la Casa de Velázquez, 42/1 (2012), pp. 71-93, y Juan Matas Caballero, José M.a Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas (coords.), El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011].

[aq] Anotación en margen superior de folio (1992, 359): «Frialdad/ cálculo no se contraponen a pasión».

[ar] Anotación en reverso de folio (1989, 374): «- Libro sobre el juego en el XVII / - Mi texto sobre Cervantes» [Cfr. Juan Carlos Rodríguez, El escritor que compró su propio libro. para leer El Quijote, cit. (2003, 2.a ed.: 2013). Y véase, una publicación anterior, en capítulos XII y XIII de La literatura del pobre, cit., 2.a ed., pp. 317-380, y otras posteriores: «Sentido y sentidos: el tiempo en el Quijote (Apostillas para un libro)», Voz y Letra, XVI/1-2 (2005), pp. 221-236; «¿Qué clase de cuento es este? Para leer El Quijote», Riff-Raff, 28 (primavera 2005), pp. 77-92; «Para (re)leer El Quijote», Barcarola, 65-66 (junio 2005), pp. 153-157; «El escritor que compró su propio libro: lectura del Quijote», en R. Alarcón Sierra (ed.), «No ha mucho que vivía…». De 2005 a Don Quijote, Jaén, Universidad de Jaén, 2006, pp. 89-108; «Un ejercicio de lectura: el Quijote en el siglo XXI», en M. Barchino Pérez (coord.), Territorios de La Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 2007, pp. 57-72, y «Cervantes y el Quijote», en VV.AA., Trigo y aceite para la armada. El Comisario Miguel de Cervantes en el Reino de Sevilla. 1587-1593, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2015, pp. 189-201].

[60] [Luis de Góngora, «115. Dineros son calidad,» [1601], en Obras completas, cit., pp. 320-322; «125. Dineros son calidad,», Obras completas. I…, cit., pp. 195-197, y «XVII. Dineros son calidad,», Letrillas, cit., pp. 93-97. Pero cfr. Jean-Pierre Étienvre, Márgenes literarios del juego. Una poética del naipe. Siglos XVI-XVIII, Londres, Tamesis, 1990].

[as] Anotación en reverso de folio (1992, 358): «Azar: Jorge Manrique / Azar del XVII: vida/juego».

[61] [Luis de Góngora, «256. A Don Cristóbal de Mora. Árbol de cuyos ramos fortunados» [1593], en Obras completas, cit., p. 461;

«93. A Don Cristóbal de Mora. Árbol de cuyos ramos fortunados», Obras completas. I…, cit., pp. 144-145; «7. A Don Cristóbal de Mora. Árbol de cuyos ramos fortunados», Sonetos completos, cit., pp. 59-60, y «45. A don Cristóbal de Mora. Árbol de cuyos ramos fortunados», Sonetos, cit., pp. 548-559].

[62] [Luis de Góngora, «370. De las muertes de Don Rodrigo Calderón, del Conde de Villamediana y Conde de Lemus. Al tronco descansaba de una encina» [1622], en Obras completas, cit., pp. 523-524; «375. De las muertes de don Rodrigo Calderón, del conde de Villamediana y conde de Lemus. Al tronco descansaba de una encina», Obras completas. I…, cit., p. 573; «148. Al tronco descansaba de una encina», Sonetos completos, cit., p. 229, y «191. De las muertes de don Rodrigo Calderón, del conde de Villamediana y conde de Lemus. Al tronco descansaba de una encina», Sonetos, cit., pp. 1498-1509].

[63] [Luis de Góngora, «100. A Cristóbal de Heredia (23 de agosto de 1622)», en Obras completas, cit., pp. 1037-1038, y «99. Al licenciado Cristóbal de Heredia (Madrid, 23 de agosto de 1622)», Epistolario completo, cit., pp. 170-171].

[64] [Véase Francisco de Quevedo Villegas, «Documento CIII. Se le destierra (Decreto de Felipe IV, todo él de su puño y letra)», en Obras. Tomo Segundo, Madrid, BAE, 1859, p. 663 (ed.: Aureliano Fernández-Guerra y Orbe): «Don Francisco de Quevedo, persona de quien debe tener noticia la Junta, por los papeles que se han visto en ella del duque de Osuna, y por otras vías, es persona que se puede excusar en la corte, y así la Junta como de suyo será bien que le ordene que se vaya a un lugar que tiene, y que no salga de allí sin orden, sin dar lugar a que acuda a hacer negociación sobre esto. / En Madrid, a 4 de enero de 1622 / que la Junta ordene que don Francisco de Quevedo salga de aquí y se vaya al lugar de la Torre de Juan Abad y no salga del sin orden. / Executelo luego la Junta por auto ante Laz. de los Ríos». Cfr. Pablo Jauralde Pou, «Nuevo destierro», en Francisco de Quevedo (1580-1645), cit., pp. 452-454 (2023, 2.a ed. actualizada, pp. 323-325)].

[at] Anotación en reverso de folio (1989, 375): «Antes se había metido con Calderón».

[65] [Cfr. Federico Carrascal Antón, Don Rodrigo Calderón: entre el poder y la tragedia, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1997; Juan Matas Caballero, «Epitafios a don Rodrigo Calderón: del proceso sumarísimo al sumario tópico-literario del proceso», en Isabel Lozano y Juan Carlos Mercado (coords.), Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 2001, pp. 433-456; Santiago Martínez Hernández, Rodrigo Calderón. La sombra del valido. Privanza, favor y corrupción en la corte de Felipe III, Madrid, Marcial Pons-Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009; Flavia Gherardi, «"Yo os diré lo que me han dicho". Las voces satíricas del Conde de Villamediana», en María D'Agostino y Flavia Gherardi (eds.), Difícil cosa es el no escribir sátiras: la sátira en verso en la España del Siglo de Oro, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 227-253, y Philippe Rouached, «Aristocrates contre letrados. La guerre de plume entre le comte de Villamediana et quelques créatures du duc de Lerma», Atlante. Revue d'études romanes, 2 (2015), pp. 239-263].

[66] [Luis de Góngora, «19. A don Francisco del Corral (16 de abril de 1619)», en Obras completas, cit., pp. 924-926, y «18. A don Francisco del Corral (Madrid, 16 de abril de 1619)», Epistolario completo, cit., pp. 36-37].

[67] [Luis de Góngora, «382. Del casamiento que pretendió el príncipe de Gales con la Serenísima Infanta María, y de su venida. Undosa tumba da al farol del día» [1624], en Obras completas, cit., p. 530; «398. Del casamiento que pretendió el príncipe de Gales con la Serenísima Infanta María, y de su venida. Undosa tumba da al farol del día», Obras completas. I…, cit., p. 590; «52. Undosa tumba da al farol del día», Sonetos completos, cit., p. 117, y «203. Del casamiento que pretendió el príncipe de Gales con la serenísima Infanta María, y de su venida. Undosa tumba da al farol del día», Sonetos, cit., pp. 1593-1604].

[68] [Luis de Góngora, «376. Al Excelentísimo Señor el Conde Duque. En la capilla estoy y condenado» [1623], en Obras completas, cit., p. 526-527 (vv. 1-4); «391. Al Excelentísimo Señor el Conde Duque. En la capilla estoy y condenado», Obras completas. I…, cit., pp. 585-586; «50. Al Excelentísimo Señor el Conde Duque. En la capilla estoy, y condenado», Sonetos completos, cit., pp.

114-115, y «198. Al excelentísimo señor el Conde-Duque. En la capilla estoy y condenado», Sonetos, cit., pp. 1561-1568].

[69] [Luis de Góngora, «116. A Cristóbal de Heredia (1 de julio de 1625)», en Obras completas, cit., p. 1057, y «115. A Cristóbal de Heredia (Madrid, 1 de julio de 1625)», Epistolario completo, cit., p. 194].

[au] Anotación en reverso de folio (1992, 360): «Breda o Bredá: analizarlo». [Véase Juan Carlos Rodríguez, La literatura del pobre, cit., 2.a ed., p. 311. Cfr. Dámaso Alonso, «El sitio de Bredá y el sitio de Góngora», en Góngora y el «Polifemo». I, Madrid, Gredos, 1974, pp. 388-389, reimp. en Obras Completas. V. Góngora y el gongorismo, 2, cit., pp. 193-202, y Simon A. Vosters, La rendición de Bredá en la literatura y el arte de España, Londres, Tamesis, 1974, p. 47].

[70] [Véase Luis de Góngora, «Apéndice III. Testamento de Don Luis de Góngora», en Obras completas, cit., pp. 1209-1215].

[71] [Luis de Góngora, entre otras, las «cartas» 13 (29 enero 1619), 22 (11 junio 1619), 23 (29 junio 1619), 65 (25 mayo 1621), 66 (8 junio 1621), 80 (4 enero 1622), 98 (9 agosto 1622), 100 (23 agosto 1622), 115 (17 junio 1625) y 121 (10 noviembre 1625), en Obras completas, cit.; y en Epistolario completo, cit., véase: «12. A don Francisco de Corral (Madrid, 29 de enero de 1619)», pp. 25-26 («Veremos cómo se ponen las cosas, que yo, mi señor, no pienso salir de Madrid sin algún acrecentamiento. Digo salir de Madrid para volver a Córdoba, y esto es lo que me aconseja el marqués»); «21. A don Francisco de Corral (Madrid, 11 de junio de 1619)», p. 42 («Vista la resolución desollada que nuestro amigo ha tomado en esa carta que remito a vuesa merced, me determino a volverme a mi casa, no sin vergüenza, como tengo escrito a vuesa merced en otras. He menester para ello satisfacer a los tesoreros, repararme y salir como es justo quien ha vivido en este lugar con estimación y decoro»); «22. A don Francisco de Corral (Madrid, 29 de junio de 1619)», pp. 43-45 («Yo estoy acá, de donde no me conviene salir ni querría sin alguna cosa que decorase mi vuelta a Córdoba. […] No hay mulas de retorno para un alimentado. Morir pienso en la demanda o conseguir a lo que vine»); «64. A don Francisco de Corral (Madrid, 25 de mayo de 1621)», p. 118 («yo estoy

pereciendo, y a ser la monarquía pasada lo dejara todo y me fuera; mas estoy tan alborotado en esta que aguardo a la verdad de mis esperanzas»); «66. A don Francisco de Corral (Madrid, 8 de junio de 1621)», p. 120 («Puedo certificar a vuesa merced que no sé qué hacerme, y que es muerte esta vida, y tan grande, que si no me hallara con casa pagada y algunas premisas de que me harán merced en la primera ocasión, me saliera luego del lugar»); «79. Licenciado Heredia (Madrid, 4 de enero de 1622)», pp. 139-140 («He llegado a mejor estado: a ser oído de mi rey y de sus ministros superiores, y de alguno de ellos a ser bien visto; han comenzado a condolerse de mí, como se echa de ver e en el principio de mercedes que me han hecho, que aun en el tiempo pasado lo tuviera yo por fin de pretensiones; déjanme la puerta abierta a las esperanzas»); «97. Al licenciado Heredia (Madrid, 9 de agosto de 1622)», pp. 167-168 («Quiera Dios que estonces se logre alguna de las promesas que su excelencia me ha hecho. […] Hago saber a vuesa merced que estoy deseando salir de las pesadumbres de este hábito para irme a descansar este invierno a Córdoba»); «99. Al licenciado Cristóbal de Heredia (Madrid, 23 de agosto de 1622)», pp. 170-171 («Estoy igualmente condolido que desengañado de lo que es pompa y vanidad en la vida […] Mire vuesa merced si tengo razón de huir de mí, cuanto más de este lugar donde a hierro he perdido dos amigos. Vuesa merced me haga lugar allá, que por ahora basta Madrid y de carta»); «112. A Cristóbal de Heredia (Madrid, 6 de mayo de 1625)», p. 191 («Deseo mucho salir de aquí e irme a descansar con vuesa merced, y esto no es cumplimiento sino verdad […] vuesa merced me espere sin duda para octubre en esa casa, que no quiero que se mude de ella, porque en un cuarto me basta y sobra»); «113. A Cristóbal de Heredia (Madrid, 10 de junio de 1625)», p. 192 («como lo hago cada día, solicitando la situación de esta pensión, y este hábito que ha de ser algún alivio a mis incomodidades. […] Dios se lo perdone a los sucesos de Génova, que tienen al señor conde de Olivares tan atento, que no se divierte a otra cosa, y padecemos los que esperamos»), y «120. A Cristóbal de Heredia (Madrid, 10 de noviembre de 1625)», p. 203 («Ojalá pudiera salir de aquí con honra, como no los fatigara. Todo por acá anda alborotado»)].

[72] [Luis de Góngora, «107 (38). A Cristóbal de Heredia (11 de julio de 1623)», en Obras completas, cit., pp. 1045-1046, y «105. A

Cristóbal de Heredia (Madrid, 11 de julio de 1623)», Epistolario completo, cit., pp. 179-180, cita en p. 179: «Yo trayo en buen punto la […]ción y enmienda de mis borrones, que estarán estampados para Navidad, porque, señor, fallo que debo de condenar y condeno mi silencio, pudiendo valerme dineros y descanso alguna vergüenza que me costarán las puerilidades que daré al molde»].

[73] [Véase Jaime Moll, «Las ediciones de Góngora en el siglo XVII», El Crotalón. Anuario de Filología Española, 1 (1984), pp. 921-963, y Hewson A. Ryan, «Una bibliografía gongorina del siglo XVII», Boletín de la Real Academia Española, 33/140 (1953), pp. 427-468].

[av] Anotación en reverso de folio (1989, 378): «Contar: Argensola». [Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos, fue nombrado virrey de Nápoles entre 1610-1616, y formaría un círculo literario, junto a su secretario Bartolomé Leonardo de Argensola, con Antonio Mira de Amescua, Diego Duque de Estrada, Barrionuevo, Laredo y Coronel, entre otros; pero distintos «escritores», que esperaban formar parte de ese grupo y recibir el mecenazgo del nuevo virrey, no lo conseguirían, como Luis de Góngora, Miguel de Cervantes (véase Viaje del parnaso, cit., cap. 3, vv. 178-180 y 184-189), Cristóbal Suárez de Figueroa (véase El pasajero, cit., 1988, pp. 547-549) o Cristóbal de Mesa (en sus Rimas: «De algunos españoles hacéis caso / que en Italia veréis por experiencia / que a la falda no llegan del Parnaso»). Cfr. Otis H. Green, «The literary court of the Conde de Lemos at Naples, 1610-1616», Hispanic Review, I/4 (octubre 1933), pp. 290-308 (293-294); Otis H. Green, «Bartolomé Leonardo de Argensola, Secretario del Conde de Lemos», Bulletin Hispanique, 53/4 (1951), pp. 375-392; María Teresa Cacho Blecua, «Los Argensola en Italia», Argensola, 199 (2009), pp. 187-210; María D'Agostino, «Un juego de espejos deformantes. La representación del conde de Lemos entre Argensola y Cervantes», en VV.AA., Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz, La Coruña, Universidad de La Coruña, 2019, pp. 205-224; Isabel Enciso Alonso-Muñumer, «Poder y cultura: literatura y nobleza a comienzos del XVII», Nuovi Rivista Storica, 85/2 (2001), pp. 291-324, e Isabel Enciso, «Mecenazgo y ambiente cultural en la corte hispánica», en Nobleza, poder y mecenazgo en tiempos de Felipe III. Nápoles y el Conde de Lemos, Madrid, Actas,

2007, pp. 679-761].

[74] [Luis de Góngora, «312. En la partida del Conde de Lemus y del Duque de Feria a Nápoles y a Francia. El conde mi señor se fue a Napoles;» (1610), en Obras completas, cit., p. 491 (vv. 1-10); «234. En la partida del Conde de Lemus y del Duque de Feria a Nápoles y a Francia. El conde mi señor se fue a Napóles;» (1611), Obras completas. I…, cit., p. 319; «117. El Conde mi señor se fue a Napoles;», Sonetos completos, cit., pp. 185-186, y «120. En la partida del conde de Lemos y del duque de Feria a Nápoles y a Francia. El conde mi señor se fue a Napoles», Sonetos, cit., pp. 1023-1032].

[aw] Anotación en margen inferior de folio (1992, 363): «La Huerta de D. Marcos».

[ax] Anotación en interior de folio (1989, 380): «O sea reírse de la expurgación eclesiástica comparándola con la espulgación sexual… Góngora era único». [Cfr. Juan Carlos Rodríguez, El escritor que compró su propio libro. Para leer El Quijote, cit., p. 55, n. 28 (2013, p. 55)].

[75] [Véase José García de Salcedo Coronel, Segundo Tomo de las obras de Don Luis de Góngora, comentadas, por D. García de Salzedo Coronel, Caballero de la Orden de Santiago. Primera parte, Madrid, Pedro Laso, 1644, p. 580 (Comentario al «Soneto CXXI, El Conde mi señor se va a Napóles,», pp. 578-582)].

[76] [Ibidem, p. 581].

[ay] Anotación en reverso de folio (1989, 380): «La Huerta de D. Marcos».

[77] [Luis de Góngora, «LXV. No más moralidades de corrientes,» [¿1612?], en Obras completas, cit., p. 543 (vv. 5-14); «448. Murmuraron de don Luis diciendo que era loco porque hizo contra el Duque y don Rodrigo una satirilla en alegoría de un arroyo que quiere ser río y de un río que quiere ser mar, y a este propósito hizo este soneto. No más moralidades de corrientes,», Obras completas. I…, cit., pp. 640-641; «XX. No más moralidades de corrientes,», Sonetos completos, cit., p. 278, y «132. Habla consigo mismo, en la

ausencia que hizo de la corte, para escusarse la pesadumbre que le dieran por la letrilla que hizo. No más moralidades de corrientes,», Sonetos, cit., pp. 1108-1112].

[78] [Luis de Góngora, «XXV. [A Don Rodrigo Calderón en su mayor privanza] ¿Arroyo, en qué ha de parar» [¿1612?], en Obras completas, cit., pp. 419-420; «448. Contra un Privado. ¿Arroyo, en qué ha de parar», Obras completas. I…, cit., pp. 640-641, y «XX. Contra un Privado. Arroyo, ¿en qué ha de parar», Letrillas, cit., pp. 102-104].

[az] Anotación en interior de texto y en reverso de folio (1992, 365-366): «O sea para no volverse loco e ingresar en el "manicomio" de Toledo, al que le llamaban el Nuncio. // Adios, mundazo // Nuncio: símbolo de los locos».

[ba] Anotación en reverso de folio (1989, 382) e interior de folio (1989, 383): «Construir la propia vida es difícil en el XVII español. Y eso es lo que pretende Góngora (como Lázaro o Cervantes): ser sujeto propietario no solo de su obra sino de sí mismo // ¡Para no acabar en el manicomio! ??».

[79] [Cfr. Robert Jammes, «Visión trágica del cortesano», en La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote, cit., pp. 276-290].

[80] [Cfr. Lucien Goldmann, Le dieu caché. Etude sur la visión tragique dans les «Pensées» de Pascal et dans le théâtre de Racine, París, Gallimard, 1969 (ed. cast.: El hombre y lo absoluto. El dios oculto, Barcelona, Península, 1972, pp. 11-108)].

[81] [Luis de Góngora, «375. Oro no rayó así flamante grana» [1623], en Obras completas, cit., p. 526; «390. En alabanza de una dama de poca edad. Oro no rayó así flamante grana», Obras completas. I…, cit., p. 585; «97. Oro no rayó así flamante grana», Sonetos completos, cit., p. 162, y «197. La hermosura de alguna dama de poca edad. Oro no rayó así flamante grana», Sonetos, cit., pp. 1554-1560].

[bb] Anotación en reverso de folio anterior (1992, 367): «Ojo: pies (en refrán popular)».

[82] [Luis de Góngora, «377. Dilatándose una pensión que pretendía. Camina mi pensión con pie de plomo,» [1623], en Obras completas, cit., p. 527; «392. Dilatándose una pensión que pretendía. Camina mi pensión con pie de plomo,», Obras completas. I…, cit., p. 586; «164. Camina mi pensión con pie de plomo,», Sonetos completos, cit., p. 249, y «199. Dilatándose una pensión que pretendía. Camina mi pensión con pie de plomo,», Sonetos, cit., pp. 1569-1574].

[83] [Luis de Góngora, «378. Determinado a dejar sus pretensiones y volverse a Córdoba. De la merced, Señores, despedido,» [1623], en Obras completas, cit., pp. 527-528; «393. Determinado a dejar sus pretensiones y volverse a Córdoba. De la merced, señores, despedido,», Obras completas. I…, cit., p. 587; «165. De la Merced, Señores, despedido,», Sonetos completos, cit., p. 251, y «200. Determinado a dejar sus pretensiones y volverse a Córdoba. De la Merced, señores, despedido,», Sonetos, cit., pp. 1575-1579].

[84] [Luis de Góngora, «380. Acredita la esperanza con historias sagradas. Cuantos forjare más hierros el hado» [1623], en Obras completas, cit., p. 529; «395. Acredita la esperanza con historias sagradas. Cuantos forjare más hierros el hado», Obras completas. I…, cit., p. 588; «167. Cuantos forjare más hierros el hado», Sonetos completos, cit., pp. 253-254, y «202. Acredita la esperanza con historias sagradas. Cuantos forjare más hierros el hado», Sonetos, cit., pp. 1588-1592].

[bc] Anotación en reverso de folio (1989, 385): «Sustituir lo privado por la construcción de la propia vida (en el interior de la poética): ¡claro que la poesía era política!».

[bd] Anotación en margen inferior de folio (1989, 387): «(de nuevo: construcción de la vida, de la obra propia)».

[be] Anotación en margen inferior de folio (1989, 388): «Por supuesto también por sus ideas jansenistas. Lope no lo recibió nunca. // Aclarar».

[bf] Anotación en margen superior de folio (1992, 373): «jansenismo».

[85] [Cfr. Emilio Orozco Díaz, Lope y Góngora frente a frente, cit., pp. 389-408].

[86] [Ibidem, pp. 84-117].

[bg] Anotación en margen inferior de folio (1989, 390): «Cfr. Lope: "esto es amor, quien lo probó lo sabe"». [Véase Lope de Vega, «Soneto 126. Desmayarse, atreverse, estar furioso,», Rimas, en Obras poéticas. I, Barcelona, Planeta, 1974, p. 98, v. 14 (ed.: José Manuel Blecua), y «163. Soneto 126. Desmayarse, atreverse, estar furioso,», en Rimas humanas y otros versos, Barcelona, Crítica, 1998, p. 285 (ed.: Antonio Carreño)].

[bh] Anotación en reverso de folio (1992, 375): «Escritor = mercado solitario («libre») o mecenazgo (siervo). Pero opinión: docta y vulgar».

[87] [Cfr. Rocco Colangelo, «Igualdad y sociedad de Rousseau a Marx», en José Sazbón (ed.), Presencia de Rousseau, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972, pp. 189-226, citas en p. 198].

[bi] Anotación en reverso de folio (1992, 377): «Ojo: Garcilaso y romances».

[88] [En la redacción de 1992 se elimina paréntesis que sí aparecía en (1989, 395): «que estudiábamos en otro texto», tras tachar «más arriba». Véase Juan Carlos Rodríguez, «El animismo religioso: Fray Luis de León», en Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 243-285 (2017, pp. 223-261)].

[89] [Cfr. Karl Vossler, La soledad en la poesía española, Madrid, Revista de Occidente, 1941 (reed.: Madrid, Visor, 2000)], o La poesía de la soledad en España, Buenos Aires, Losada, 1946. Y véase Juan Carlos Rodríguez, ibidem., pp. 252-254 (2017, pp. 232-233). Y cfr. Begoña López Bueno, «Soledad/Soledades en la poesía española del Siglo de Oro (revisando a Vossler)», Criticón, 145-146 (2022), pp. 89-117].

[90] [Luis de Góngora, «395. ¡Mal haya el que en señores idolatra» [1609], en Obras completas, cit., pp. 581-584; «202. ¡Mal haya el

que en señores idolatra», Obras completas. I…, cit., pp. 274-278, y «¡Mal haya el que en señores idolatra», en Canciones y otros poemas de arte mayor, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 261-276 (vv. 37-38 y 43-45). Ed.: José María Micó. Véase Andrés Sánchez Robayna, «Los textos gongorinos de 1609 como epístola moral», en Silva gongorina, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 83-99, y José María Micó, «A mis Soledades voy», en De Góngora, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, pp. 97-110].

[bj] Anotación en reverso de folio (1992, 380): «Ojo: La Huerta de Don Marcos y el "ama". Pero no "alabanza de aldea y menosprecio de corte", es más sutil: lo privado (como verdad) y lo público como mentira. // El lenguaje como materia // retórica, tropos, oscuridad (orgullo/verdad) // Píramo: la mezcla». [Cfr. Amelia de Paz, «La huerta de don Marcos», Nueva Revista de Filología Hispánica, LX/1 (2012), pp. 181-198].

[91] [Ibidem, vv. 74, 79, 99 y 106].

[bk] Anotación en margen derecho de folio (1992, 382): «?? Matizar todo esto».

[bl] Anotación en interior de folio (1989, 398): «(Pero persistió el gongorismo)».

[92] [Cfr. Robert Jammes, «Tercera parte. Capítulo IV. El Polifemo», en La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote, cit., pp. 449-482 (p. 473, n. 68)].

[93] [Véase Luis de Góngora, Las firmezas de Isabela, Madrid, Castalia, 1984 (ed.: Robert Jammes), y Luis de Góngora, Teatro completo, Madrid, Cátedra, 1993 (ed.: Laura Dolfi). También cfr. Luis de Góngora, Obras completas, cit., «Obras dramáticas», pp. 707-871, y «Obras dramáticas atribuibles», pp. 873-884; y Obras completas. II. Teatro. Las firmezas de Isabela. El doctor Carlino. Comedia Venatoria. Epistolario, Madrid, Biblioteca Castro, 2000, pp. 3-177 (ed.: Antonio Carreira). Además cfr. Ysla Campbell, «Honor y burguesía en Las firmezas de Isabela», Nueva Revista de Filología Hispánica, XXXVII/1 (1989), pp. 143-158; Robert Jammes, «Tercera parte. Capítulo III. El teatro», en La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote, cit., pp. 393-447; Mercedes Blanco,

«Toledo como jeroglífico en Las firmezas de Isabela», en Góngora o la invención de una lengua, cit., pp. 233-267, y Laura Dolfi, Luis de Góngora. Cómo escribir teatro, Sevilla, Renacimiento, 2011].

[94] [Luis de Góngora, Las firmezas de Isabela, cit., pp. 45-46 (Acto I, vv. 40-59)].

[95] [Ibidem, pp. 238-240 (Acto III, vv. 2966-2989)].

[96] [Ibidem, p. 84 (Acto I, vv. 722-726)].

[bm] Anotación en reverso de folio (1989, 400): «Pero cfr. el "enredo" teatral».

[97] [Cfr. Emilio Orozco Díaz, «Espíritu y vida en la creación de las Soledades gongorinas», Papeles de Son Armadans, 29/87 (junio 1963), pp. 227-252 (reimp. en: En torno a las «Soledades» de Góngora…, cit., pp. 22-49); Robert Jammes, La obra poética de don Luis de Góngora y Argote, cit., pp. 487-491, y Andrés Sánchez Robayna, «Sobre el inacabamiento de las Soledades», en Begoña López Bueno (ed.), El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615, cit., pp. 289-312 (reimp. en: Andrés Sánchez Robayna, Nuevas cuestiones gongorinas (Góngora y el gongorismo), Madrid, Biblioteca Nueva, 2018, pp. 29-57)].

[98] [Cfr. Mercedes Blanco, Góngora heroico. Las «Soledades» y la tradición épica, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012].

[bn] El texto entre corchetes corresponde a anotación en interior de folio (1992, 387).

[bñ] Anotación en margen derecho de folio (1989, 402): «Ojo: rehacer».

[bo] Anotación en reverso de folio (1992, 388): «De todas maneras Sujeto posesivo: El P. Pineda y la Inquisición prohíben la edición de Vicuña porque no lleva nombre de autor».

[bp] Anotación en reverso de folio (1989, 403): «Pero Jammes (que es sociólogo como Noël Salomon) no se da cuenta de que esa esencia y la belleza de las cosas solo es posible concebirla –

escribirla, practicarla– desde el inconsciente ideológico animista –y solo desde ahí–». Y anotación manuscrita en margen derecho de folio (1992, 389): «Falso: le da esencia a las cosas».

[99] [Véase Robert Jammes, Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote, cit., p. 549 (ed. cast.: La obra poética de D. Luis de Góngora y Argote, cit., p. 462)].

[bq] El texto entre corchetes corresponde a anotación en interior de folio (1989, 404).

[br] Anotación en margen inferior de folio (1989, 405): «Mucho ojo: Por tanto variar natura è bella».

[bs] Anotación en reverso de folio (1989, 404): «Andarse con tiento. Esto es resbaladizo».

[bt] Anotación en margen superior de folio (1992, 391): «Aclarar: signos vs. signaturas».

[bu] Anotación en margen derecho de folio, que afecta a las líneas hasta el siguiente punto y seguido (1992, 391): «? ? ? ?».

[bv] Anotación en margen derecho de folio (1989, 406): «aclarar / redactar».

[100] [Luis de Góngora, «362. Al conde de Villamediana, celebrando el gusto que tuvo en diamantes, pinturas y caballos. Las que a otros negó piedras Oriente,» [1621], en Obras completas, cit., p. 519; «355. Al conde de Villamediana, celebrando el gusto que tuvo en diamantes, pinturas y caballos. Las que a otros negó piedras oriente,», Obras completas. I…, cit., p. 555; «48. Las que a otros negó piedras Oriente,», Sonetos completos, cit., pp. 110-111, y «179. Al conde de Villamediana, celebrando el gusto que tuvo en diamantes, pinturas y caballos. Las que a otros negó piedras oriente,», Sonetos, cit., pp. 1418-1424].

[bw] Anotación en margen derecho de folio, sobre estos dos versos (1992, 392): «materializar lo espiritual».

[bx] Anotación en margen derecho de folio, sobre este término (1992, 392): «expresar».

[101] [Cfr. Dámaso Alonso, «Alusión y elusión en la poesía de Góngora», Revista de Occidente, XIX/56 (febrero 1928), pp. 177-202 (reimp. en: Estudios y ensayos gongorinos, cit., pp. 92-113 (cita en p. 105), y en Obras completas. V, cit., pp. 318-338), y «La correlación en la poesía de Góngora», en Estudios y ensayos gongorinos, cit., pp. 222-247 (reimp. en: Obras completas. V, cit.)].

[by] El texto entre corchetes corresponde a anotación en reverso de folio (1992, 391).

[bz] El texto entre corchetes corresponde a anotación en reverso de folio, junto con la siguiente anotación (1992, 391): «Oro-muerden-freno-duro. La "r", la aliteración oro/duro, etc.».

[ca] Anotación en margen derecho de folio (1992, 392): «Esto está mal redactado».

[cb] Anotación en margen inferior de folio (1992, 392): «Matizar: sustancia spinozista. Apariencias = modos».

[cc] Anotación en margen derecho de folio, para las siguientes líneas (1992, 393): «modos [spinozistas]».

[cd] Anotación en margen superior de folio (1992, 393): «Está bién: pero cambiar la terminología fuerza de las formas sin sustancias?».

[ce] Anotación en margen derecho de folio, para este término (1992, 393): «expresión».

[cf] Anotación manuscrita en reverso de folio (1989, 407): «Que las apariencias tengan esencia viva, no fijada por Dios, sino inmanente: expresivas de sí mismas».

[cg] Anotación en margen inferior de folio (1989, 408): «metamorfosis».

[ch] Anotación en margen superior de folio (1992, 394): «modos spinozistas».

[ci] Anotación en margen superior de folio (1992, 394): «Soneto al pincel del Greco» [Véase Luis de Góngora, «332. Inscripción para el sepulcro de Dominico Greco. Esta en forma elegante, oh peregrino»

[1614], en Obras completas, cit., p. 502; «269. Inscripción para el sepulcro de Domínico Greco. Esta en forma elegante, oh peregrino», en Obras completas. I…, cit., p. 425; «140. Esta en forma elegante, oh peregrino», Sonetos completos, cit., p. 219, y «140. Inscripción para el sepulcro de Domínico Greco. Esta en forma elegante, oh peregrino,», Sonetos, cit., pp. 1155-1165. Y cfr. Humberto Huergo Cardoso, «Góngora y la estética del borrón. Otra vez el soneto al Greco», Creneida, 5 (2017), pp. 280-332].

[cj] Anotación en reverso de folio (1989, 409): «No son caballos corriendo, sino que su no "correr" está sentido al freno duro».

[102] [Véase José García de Salcedo Coronel, Segundo Tomo de las obras de Don Luis de Góngora, comentadas, por D. García de Salzedo Coronel, Caballero de la Orden de Santiago. Primera parte, Madrid, Pedro Laso, 1644, p. 238 (Comentario al «Soneto XXXVI. Las que a otros negó piedras Oriente», pp. 238-245)].

[103] [Luis Rosales, Pasión y muerte del conde de Villamediana, Madrid, Gredos, 1969].

[104] [Véase José Lezama Lima, «Sierpe de don Luis de Góngora», Orígenes, VIII/28 (1951); reimp. en: Esferaimagen. Sierpe de don Luis de Góngora. Las imágenes posibles, Barcelona, Tusquets, 1970, pp 21-49 (ed.: José Agustín Goytisolo); José Lezama Lima, Obras completas. III, Madrid, Aguilar, 1977, pp. 183-213, y en Ángel Pariente (ed.), En torno a Góngora, cit., pp. 219-249. Véase Tassis y Peralta (Juan de), conde de Villamediana, Poesías de Villamediana, presentadas por Pablo Neruda, Madrid, Cruz y Raya, 1935, 196 pp. (Cruz y Raya, 28, julio 1935), y el poema «El desenterrado (Homenaje al conde de Villamediana). Cuando la tierra llena de párpados mojados», en Residencia en la tierra, Madrid, Cátedra, 1991 (ed.: Hernán Loyola). Y cfr. Luis Sáinz de Medrano, «Sobre Neruda y los clásicos españoles», Anales de Literatura Hispanoamericana, 2-3 (1973-1974), pp. 25-50, o María Isabel López Martínez, Neruda y los escritores de la Edad de Oro, Sevilla, CSIC/Universidad de Sevilla/Diputación de Sevilla, 2009, pp. 98-104].

[105] [Luis de Góngora, véase, entre otras, las «cartas» 10 (1 enero 1619), 21 (4 junio 1619), 38 (31 marzo 1620), 92 (21 junio 1622),

94 (2 julio 1622), 103 (13 diciembre 1622), 110 (20 febrero 1624) y 115 (17 junio 1625), en Obras completas, cit., y en Epistolario completo, cit.,véase: «9. A don Francisco de Corral (Madrid, 1 de enero de 1619)», pp. 16-18 («culparme asimismo por no haber podido alcanzar facultad de coche, que he pedido y se me ha denegado, porque está eso muy restringido de seis meses a esta parte»); «20. A don Francisco de Corral (Madrid, 4 de junio de 1619)», pp. 40-41 («de la manera que puedo estar, pagando ciento y cincuenta ducados de posada y acudiendo a los reparos de un coche, que solo el de las llantas y clavos de las ruedas me ha costado hoy ciento y catorce reales. A este paso va todo»); «37. A don Francisco de Corral (Madrid, último día de marzo de 1620», pp. 70-71 («porque un coche es el grifo de las manzanas y a veces de las caperuzas, cuando no es avestruz, como lo ha sido esta semana en digerir hierro»); «91. Licenciado Cristóbal de Heredia (Madrid, 21 de junio de 1622)», p. 159 («Buen testigo es vuesa merced del vergonzoso tiro de mi coche, y cuán necesario es su uso; no quiero decir más a quien lo ha visto y tiene honra»); «93. A Cristóbal de Heredia (Madrid, 12 de julio de 1622)», p. 161 («Ríaseme de todo y hará como discreto, mas advierta que el tiro de mi coche ni sufre burlas ni está para veras, y así, a lo murciélago, hago mis visitas de noche»); «102. A Cristóbal, mi amo (Madrid, 13 de diciembre de 1622)», p. 161 («Mire vuesa merced cómo podré sustentar un coche y cómo podré pasar sin él. Deseo salir de aquí decentemente»); «109. Al padre maestro Hortensio (Madrid, 20 de febrero de 1624)», p. 187 («No tengo coche diez días ha, no tiene él salud ha casi veinte, […] Los caballos espero, ya no por mejora, que tengo la casa por cárcel ocho días ha»), y «114. A Cristóbal de Heredia (Madrid, 17 de junio de 1625)», p. 193 («Ahora, señor, pues así lo quieren los que más obligación me tienen, véndase el coche y no me dejen clavo en pared, que verano es; cuanto me hurtare al sol más salud me valdrá»). Cfr. Luis Brochero, Discurso problemático del uso de los coches: en que proponen las conveniencias que tienen y las inconveniencias que causan, Sevilla, Simón Fajardo, 1626; Alejandro López Álvarez, «La introducción de los coches en la corte hispana y el Imperio. Transfers tecnológicos y culturales, 1550-1580», en J. Martínez Millán y R. González Cuerva (coords.), La Dinastía de los Austrias. Las Relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio. Actas del Congreso Internacional, Madrid, 2010, Madrid, Polifemo, 2011, vol. III, pp. 1885-1928, y Robert

Jammes, La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote, cit., pp. 280-281, n. 67].

[ck] Anotación en reverso de folio (1989, 411): «Ojo: Pero en Calderón hay carne siempre ¡y sangre! Matizar esto».

[cl] Anotación en margen inferior de folio (1992, 397): «Matizar: En Calderón las apariencias son fundamentales: son el cuerpo visible de la voz».

[cm] Anotación en reverso de folio (1989, 411): «Ojo: matizar esto ¡muchísimo!». Y anotación manuscrita en margen derecho de folio (1992, 398): «Matizar todo esto».

[cn] Anotación en margen inferior de folio (1992, 398): «Mirada literal». [Véase Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 175-177 y 201-202 (2017, pp. 159-161 y 184-185), La literatura del pobre, cit., 2.a ed., pp. 366-368 y 376-378; El escritor que compró su propio libro. Para leer El Quijote, cit., pp. 119-122 y 244-246 (2013, pp. 121-125 y 248-251), y De qué hablamos cuando hablamos de literatura, cit., p. 162, n. 9].

[106] [Cfr. Dámaso Alonso, «Alusión y elusión en la poesía de Góngora», art. cit.].

[107] La dicotomía res/verba, cosa/palabra, está obviamente en la Escolástica medieval, pero se refiere a las Escrituras o a la Escritura divina del mundo.

[cñ] Anotación en margen inferior de folio (1992, 399): «Ojo: ¡Althusser respecto a ideología!». [Véase Juan Carlos Rodríguez, De qué hablamos cuando hablamos de literatura, cit., pp. 37-38, y «Althusser. Blow-up (Las líneas maestras de un pensamiento distinto)», en De qué hablamos cuando hablamos de marxismo, cit., pp. 165-207].

[co] Anotación en margen derecho de folio (1992, 401): «Pero res y verba en el medievo (o factis)».

[cp] Anotación en reverso de folio (1989, 415): «mejor que

organicista habría que decir “literal”, carnal o corporal: ¡Pero se trata de materializar el espíritu del caballo, el diamante o la pintura! ¡Eso es su “metáfora”!».

[cq] El texto entre corchetes corresponde a anotación en reverso de folio (1992, 401).

[108] [Cfr. Emilio Orozco Díaz, Lope y Góngora frente a frente, cit., pp. 340-346 y 369-381, y Dámaso Alonso, «Lope de Vega, símbolo del Barroco», en Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, Madrid, Gredos, 1950, pp. 373-423 (1952, 2.a ed. corregida y aumentada, pp. 417-478)].

[cr] El texto entre corchetes corresponde a anotación en reverso de folio (1992, 402). [Véase Luis José Velázquez de Velasco, Orígenes de la poesía castellana (1754), Málaga, Analecta Malacitana (Anejo XCI), 2013 (ed.: Jesús A. Rodríguez Ayllón). Y cfr. Nigel Glendinning, «La fortuna de Góngora en el siglo XVIII», Revista de Filología Española, XLIV/3-4 (1961), pp. 323-349, e Inmaculada Urzainqui, «El Parnaso español en la historia literaria del siglo XVIII», Bulletin Hispanique, 109/2 (2007), pp. 643-684].

[109] [Véase Jean Rousset, L’intérieur et l’extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVIIe siècle, cit., pp. 57-60 y 239-256. Y cfr. Nicolas Boileau, «Poética», en Aníbal González Pérez (ed.), Aristóteles. Horacio. Boileau. Poéticas, Madrid, Editora Nacional, 1982, pp. 48-55 y 145-189, y Gérard Genette, «Lenguaje poético, poética del lenguaje», en José Sazbón (comp.), Estructuralismo y literatura, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, pp. 51-81].

[cs] Anotación en margen derecho de folio (1992, 405): «??? Aclarar esto».

[ct] Anotación en margen derecho de folio (1992, 405): «??».

[110] [Cfr. de nuevo, los ya citados: Juan Carlos Rodríguez, «Montaigne al principio de nuestra historia (Primera lectura)», en De qué hablamos cuando hablamos de literatura, cit., pp. 599-636, e «Introducción: El Lince y El Lobo. O de cómo Lévi-Strauss pone en duda la Razón burguesa universal (antes y después de la Ilustración) a partir del yo de Montaigne», en Tras la muerte del aura (En contra

y a favor de la Ilustración), cit., pp. 37-58].

[111] [Véase Michel de Montaigne, «Au lecteur/Al lector», en Ensayos, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014, pp. 42-43: «vivre encore sous la douce liberté des premières lois de nature» (ed. bilingüe. Trad.: Javier Yagüe Bosch). Cfr. otras traducciones: Ensayos, Madrid, Edaf, 1971 (ed.: Enrique Azcoaga), y Ensayos, Madrid, Cátedra, 1985-1987, 3 vols. (eds.: M.a Dolores Picazo y A. Montojo)].

[112] [Véase Fray Antonio de Guevara, «El Villano del Danubio», en Obras Completas. I. Libro Áureo de Marco Aurelio. Década de Césares (1528), Madrid, Biblioteca Castro-Turner, 1994, «Capítulo XXXI» del Libro Áureo de Marco Aurelio (ed.: Emilio Blanco), y en Obras completas. II. Relox de Príncipes (1529), Madrid, Biblioteca Castro-Turner, 1994, «Capítulo III» (ed.: Emilio Blanco). Y cfr. Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 136-142 (2017, pp. 124-129)].

[113] [Cfr. Jean Rousset, L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVIIe siècle, cit., p. 70 («Position extrême, celle d'un métaphorisme universal, pour qui le monde lui-même est une vaste métaphore, puisqu'il n'est "que la figure des biens éternels"»)].

[114] [Véase R. O. Jones, Historia de la literatura española. 2. Siglo de Oro: prosa y poesía (Siglos XVI y XVII), Barcelona, Ariel, 1983, pp. 218-220].

[115] Subrayados míos, JCR.

[116] [Cfr. Juan Carlos Rodríguez, «La pervivencia del animismo literario en el caso inglés: el ejemplo de Donne y la lectura de Eliot», en Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 392-405, esp. pp. 392-394 (2017, pp. 365-368)].

[117] [Juan de Jáuregui, Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades», cit.].

[118] [Véase Juan de Jáuregui, Obras. I. Rimas. II. Orfeo. Aminta, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, 2 vols. (ed.: Inmaculada Ferrer de Alba); Orfeo, Madrid, CSIC, 1948 (ed.: Pablo Cabañas); Aminta. Traducido de Torquato Tasso, Madrid, Castalia, 1970 (ed.: Joaquín Arce); Poesías, Madrid, Cátedra, 1993 (ed.: Juan Matas Caballero); Discurso poético, en José Jordán de Urríes y Azara, Biografía y estudio crítico de Jáuregui, cit., pp. 220-260, y Discurso poético. Advierte el desorden y engaño de algunos escritos, Madrid, Editora Nacional, 1978 (ed.: Melchora Romanos). Y cfr. Juan Matas Caballero, Juan de Jáuregui: poesía y poética, Sevilla, Diputación Provincial, 1990, y José Manuel Rico García, La perfecta idea de altísima poesía. Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui, Sevilla, Diputación Provincial, 2001].

[119] [Cfr. Pierre Macherey, Pour une Théorie de la Production Littéraire, París, F. Maspero, 1966; nueva ed.: Lyon, École Normale Supérieure, 2014, pp. 146 y 224 (Prefacio: Terry Eagleton / Postfacio: Pierre Macherey). Ed. cast.: Para una teoría de la producción literaria, Caracas, Biblioteca Universidad Central de Venezuela, 1974, pp. 153 y 210].

[120] [Cfr. Georges Canguilhem, «Le concept et la vie», Revue Philosophique de Louvain, 64/82 (mayo 1966), pp. 193-223 (ed. cast.: «El concepto y la vida», en Estudios de historia y filosofía de las ciencias, Buenos Aires, Amorrortu, 2009, pp. 357-387].

[121] [Véase Alonso de Ledesma, Conceptos espirituales y morales, Madrid, CSIC/Instituto Miguel de Cervantes, 1969, 3 vols. (ed., introducción y notas: Eduardo Juliá Martínez); Conceptos espirituales y morales (1600-1606), Madrid, Editora Nacional, 1978 (ed.: Francisco Almagro), y Juegos de Noche Buena, moralizados a la vida de Christo, martirio de Santos, y reformación de costumbres, con unas enigmas hechas para honesta recreación, Madrid: Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1611. Y cfr. Gustavo Correa, «El conceptismo sagrado en los Conceptos espirituales de Alonso de Ledesma», Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo, XXX/1 (1975), pp. 49-80, y Fernando Rodríguez de la Flor, «Picta poesis: Un sermón en jeroglíficos, dedicado por Alonso de Ledesma a las fiestas de beatificación de San Ignacio, en 1610», Anales de Literatura Española, 1 (1982), pp. 119-133].

[cu] Anotación en margen inferior de folio (1989, 428): «Citar los pastoralistas: desde las dianas [Los siete libros de la Diana] (Montemayor) a las florestas o a Villegas…».

[cv] Anotación en margen derecho de folio, referida a este párrafo (1989, 430): «Rehacer».

III.3

La productividad organicista y sus contradicciones internas: la poética de Quevedo

1. Quevedo y la práctica política de los teólogos del XVII [a]

1.A.— Evidentemente, el proceso productivo quevedesco, al menos en lo que se refiere al ámbito poético, ha venido siendo tradicionalmente quizás el más resbaladizo ante los ojos de la crítica especializada en este periodo. La «dificultad» comienza ya desde el nivel crítico más elemental. Empezamos por no poseer aún una plena certeza respecto a múltiples rasgos decisivos de la biografía quevediana. Ante la falta de seguridad crítica la leyenda ha hecho estragos en este sentido, como se sabe bien. Y los concienzudos trabajos de James O. Crosby[1] al respecto (de las «biografías» anteriores solo la de Ernest Mérimée[2], publicada en el XIX, supone un punto de partida riguroso) no han podido rellenar todas las lagunas, todos los «blancos» biográficos, que, más que estar vacíos, estaban de hecho ocupados por las citadas veleidades legendarias. Entre Mérimée y Crosby, se intercalan determinados esfuerzos aislados, bien precisos a veces, como ocurre con las aportaciones documentales de González Palencia[3] y sobre todo en las anotaciones de Raimundo Lida[4]. Pero la biografía de Quevedo está aún por hacer, pese a la serie de puntos fundamentales que estos diversos trabajos han podido esclarecernos. Lo mismo podía decirse –hasta hace poco– respecto a la edición de sus poesías. Como se sabe también las obras en verso de Quevedo no se editaron sino póstumamente en dos ediciones: la primera de 1648, a cargo de Jusepe Antonio González de Salas, con el título de El Parnaso español[5]; la segunda, de 1670, a cargo de un sobrino de Quevedo, Pedro de Aldrete, bajo el título de Las tres Musas últimas castellanas[6]. Finalmente, y tras la dudosa edición de Astrana[7], José Manuel Blecua se lanzó, en dos etapas sucesivas, a la tarea de

conseguir al fin una verdadera edición crítica de la poesía quevedesca: en 1963 publicó un tomo de Poesía original (que, sin embargo, el propio Blecua, con excesiva prudencia quizás, no se atrevió a considerar como edición «crítica») y en 1969, por fin, el excepcional volumen titulado Francisco de Quevedo. Obra poética. I[8], [b]. Recordemos de paso, al respecto, que incluso El Buscón, mil veces reimpreso, ha necesitado un similar esfuerzo por parte de Lázaro Carreter[9] para conseguir hoy una fijación adecuada del texto y pese al originario intento de Américo Castro[10] en su edición de La Lectura.[c]

Si este panorama erizado de dificultades bloqueaba, pues, la figura de Quevedo ya en sus niveles primarios (biografía, fijación de textos, etc.), para qué hablar de los problemas planteados por la interpretación de sus obras. Comenzando también por los niveles primarios de la «interpretación»: por ejemplo, la cuestión de sus «fuentes», de sus «influencias», por ejemplo, la cuestión de sus tendencias políticas concretas, etc. Sabemos de su educación con los jesuitas, de su estancia en la Universidad de Alcalá, y de su correspondencia con Justo Lipsio. Pero ¿qué consecuencias específicas pueden extraerse de tales datos? ¿Hasta qué punto sabía griego y latín? ¿Cuál era su grado de familiaridad con el mundo «hebraico»? ¿Qué significaba realmente su pretendido «estoicismo» sobre el que tanto hincapié hizo la crítica tradicional y, más recientemente, María Rosa y Raimundo Lida?[11].

Quevedo «traduce» a Anacreonte, Focílides y Epícteto[12], ¿pero qué sentido, qué carácter tienen estas traducciones? Una serie de trabajos aparecidos a partir de 1960 han tratado a su vez de implantar una cierta delimitación sobre estas cuestiones. Así el bastante conocido «Quevedo helenista», de Bénichou-Roubaud[13], en donde, a propósito del Anacreón castellano, la autora establece una serie de precisiones básicas: la «traducción» de Quevedo, más que centrada en el original griego, es de hecho una «paráfrasis» realizada a partir del cotejo de otras diversas traducciones anteriores, bien al latín o bien al francés. Algo parecido establecieron Donald G. Castanien[14] respecto a la «traducción» del Encheiridion de Epícteto; James O. Crosby[15] respecto a la «traducción» de Focílides; o José M. Blecua y Edward M. Wilson[16], al editar las Lágrimas de Hieremías castellanas,

respecto a la verdadera familiaridad de Quevedo con la cultura «bíblica», etcétera.

Y un paso más allá: por lo que hace a la interpretación propiamente dicha de los textos quevedescos, no cabe duda de que las «dificultades» latentes nos ofrecen un similar erizamiento, decisivo en este caso. Ni el «conceptismo» de Pelayo-Pidal[17] (con las matizaciones de este), ni el «desgarrón afectivo» de que habló Dámaso Alonso[18], suelen ser entendidos como categorías globalmente totalizadoras a la hora de interpretar la poética quevedesca. Se han analizado, a la vez, casos aislados, como ocurre con el famoso soneto «Amor constante más allá de la muerte» (exhaustivamente desmenuzado por Amado Alonso[19] primero, y por Blecua[20] y Lázaro Carreter[21] posteriormente), o como las diversas temáticas «artísticas» estudiadas por Spitzer, Hatzfeld, A. Parker, etc. Así también Otis H. Green[22], respecto a la temática del «amor cortés» en Quevedo, o Francisco Ynduráin[23] respecto a los rasgos generales de su «pensamiento»; así Blecua[24] respecto al ambiguo sentido de determinados ejes del discurso quevedesco, etcétera.

1.B.— Ahora bien: para nosotros la cuestión de la «literatura» de Quevedo se planteará, en primer lugar, en torno a su inscripción necesaria en el horizonte organicista, inscripción que se materializa como una variación especial dentro de las posibilidades de ese horizonte. Y, a la vez, con una subsiguiente diferencia: no es lo mismo el Quevedo prosista que el Quevedo poeta. En general «prosa» y «organicismo» se identifican plenamente en Quevedo, como por lo demás suele ser la norma usual en los restantes casos, según esbozamos anteriormente. Sus primeras obras corresponden todas a la tipología de los discursos organicistas en el nivel de la ideología jurídico-política: Premáticas, Capitulaciones, Aranceles, etc., y seguirá insertando este tipo de discursos en sus obras posteriores. Quevedo es ante todo un efectivo representante del intento organicista de controlar el nivel «público», bien mediante determinadas actividades políticas (a las que Quevedo nunca fue ajeno, directa o indirectamente), bien mediante la implantación de los valores ideológicos feudalizantes sobre todos los intersticios del

espacio público: la Política de Dios y gobierno de Christo[25] es la obra máximamente ejemplar en este sentido, pero igualmente La cuna y la sepultura, el Marco Bruto, El discurso de todos los diablos, etc.[26]. Y ello tanto si esta problemática organicista la esgrime Quevedo a propósito de determinadas circunstancias concretas (caso de la España defendida o de Su Espada de Santiago)[27], como si se trata de una elaboración más general de las temáticas «morales» propias del organicismo: por ejemplo, y sobre todo, en los Sueños, en La hora de todos y la Fortuna con seso, etcétera.

Quevedo es, pues, un hombre «público» por excelencia, segregado desde el marco ideológico organicista en las condiciones de la Transición. Recuérdense así sus ya citados y continuos ataques a los otros hombres públicos, los «burócratas» o «letrados» en general; su identificación entre los valores nobiliarios y los del «ejército» absolutista (identificación que llega a su cumbre en La hora de todos y la Fortuna con seso):

Roma, cuando […] se creció en república inmensa, no gastaba doctores ni libros, sino soldados y armas…[28]

O su odio hacia los planteamientos de la Razón de Estado, en tanto que concebido este como elemento autónomo, como no sacralizado: algo fácilmente apreciable asimismo en La hora de todos, por ejemplo, en los textos en que Quevedo simboliza en Venecia o en los holandeses ese despreciable politicismo no-organicista, haciendo así decir a Guillermo de Orange:

en el mundo, el ladrón grande condena al chico. Quien corta bolsas, siempre es ladrón; quien hurta provincias y reinos, siempre fue rey, el derecho de los monarcas se abrevia en «viva quien vence»…[29]

Y los ejemplos podrían multiplicarse en La cuna y la sepultura, en la

Política de Dios y gobierno de Christo[30], e incluso en los Sueños. Recuérdense asimismo sus diversos «servicios» al lado siempre de la facción más «nobiliaria» de la política del momento, su íntima ligazón con Osuna, su oposición al «autonomismo» del conde-duque, sus destierros, etcétera.

Evidentemente, el lugar más oscuro, el más lleno de ambigüedades y falseamientos, dentro de la biografía quevedesca (tanto «vital» como «ideológica») lo constituye lo referente a su actividad política concreta a partir del momento (aproximadamente hacia finales de 1613) en que se inicia su labor al servicio de la estrategia urdida por el duque de Osuna, desde Sicilia y el virreinato de Nápoles[31]. Y se trata de un fenómeno ambiguo y resbaladizo porque la cuestión no radica en una carencia estricta de documentación fidedigna. Al contrario incluso: hoy pueden fijarse ya con bastante exactitud las idas y venidas de Quevedo desde Italia a España, el contenido específico de cada una de sus embajadas, el modo concreto de llevar estas a cabo en la corte hispana, los altibajos de las relaciones del escritor con el de Osuna, etc.… E igualmente, pueden rastrearse con bastante precisión las diversas evoluciones que sufrió la actividad política de Quevedo tras el famoso proceso y muerte en prisión del duque, sus aceitosas y equívocas alabanzas a Olivares, su prisión final en el palacio del duque de Medinaceli, su subsiguiente encierro en San Marcos de León y, tras la caída del conde-duque, su posterior traslado, para morir, a la «Torre» y a Villanueva de los Infantes[32]. No se trata, pues, hoy ya, repito, de que se carezca de una documentación suficientemente válida respecto a tales hechos. De lo que carecemos es precisamente de un conocimiento real, concreto, del peculiar significado de lo que suponía la «actividad política» en la Transición absolutista. Es decir: de lo que significan (su «por qué», su «cómo», sus «consecuencias») cada uno de los movimientos, cada una de las intenciones, cada una de las situaciones específicas que se inscribieron en el marco estricto del funcionamiento político absolutista en España. ¿Cuál era la estructura que subyacía y hacía posibles estas prácticas y estas estrategias (mejor: qué las hacía concebidas como las únicamente posibles y válidas)? Sabemos, repito, en general el contenido concreto de cada una de las «embajadas» de Quevedo: conseguir el virreinato de Nápoles para Osuna (frente al intento de dárselo a un hermano de Lerma); conseguir el matrimonio de un

hijo del de Osuna con una hija del duque de Uceda, etc. Lo que ignoramos es el trasfondo, el sentido que se oculta en la aparente banalidad y proliferación de las diversas intrigas, de los sucesos políticos cotidianos, en una palabra, el verdadero sentido que se pueda desprender («explicándolas» por tanto) de las luchas políticas existentes en las diversas coyunturas históricas de la Transición española. Y así también, por lo que respecta a la actividad concreta de Quevedo, tanto en su primera etapa de relación con el de Osuna, como durante la segunda etapa, la que se inicia de 1619 a 1621, periodo en el que el duque de Osuna es llamado a Madrid para comenzar su proceso, cuando (previamente incluso a tal proceso) Quevedo es desterrado a la Torre de Juan Abad: la caída del duque arrastra también a su servidor político[33]. Como es bien sabido, la muerte de Felipe III (y por tanto la ascensión del conde-duque) precipita los acontecimientos: Olivares va a tratar desde el principio de librarse (mediante los más diversos procedimientos) no solo de todos sus enemigos (efectivos o posibles) sino también de cualquier tipo de obstáculo que se le interponga en su afán de reordenar todo el funcionamiento del nivel estatal que ahora cree dominar[34]. [No lo olvidemos: Quevedo también trata de construir su vida, pero desde ya siempre en el nivel público (y no desde el nivel privado, para introducirse en el Estado, como Góngora). Quevedo está ya siempre ahí. Y sin embargo ambos confluyen en un hecho básico:] [d] la prisión de Osuna y la muerte de Rodrigo Calderón (y luego, solo un poco más tarde, el asesinato de Villamediana, la condena de Uceda, la posterior muerte del propio Osuna en la cárcel, etc.) son los primeros signos decisivos –e impresionantes, sin duda, ante la «opinión»– de tal «reordenamiento» de la política estatal que representa el conde-duque. Quevedo sale en un principio libre del proceso incoado contra el duque de Osuna, pero en 1622 Felipe IV decreta que Quevedo «es persona que se puede excusar en la corte»[35]. Designación importante, puesto que, por la propia boca del Monarca, Quevedo aparece así definido en su característica esencial de «hombre político» (aunque sea precisamente para indicar que «políticos» como él deben ser alejados de las nuevas perspectivas ahora establecidas). Más: Quevedo resulta a partir de aquí una figura típica, una condensación ejemplar, de todo lo que decíamos en la primera parte[e] a propósito del mérito y del peculiar concepto que los «escritores» de ese momento tenían acerca de su propia actividad literaria[36]. Quevedo muestra como nadie

(y ya desde su estancia juvenil en Valladolid o, inmediatamente después, en su ronroneo continuo en torno a los «grandes», hasta conseguir ser llamado por Osuna: e igual en el resto de su vida); muestra, digo, cómo cada texto que se escribe (y sobre todo: cada texto que se publica) posee siempre una connotación última determinante en los entresijos de su composición. Esto es: exhibir –con el texto– el propio mérito, la propia calidad «intelectual», incorporarse, pues, a la hilera de candidatos a un puesto público («burocrático» en general o directamente «político» a veces, como ocurre en el caso de Quevedo).

1.C.— Quevedo aparece, en suma, plenamente definido ya desde 1622, no solo como «hombre político» sino caracterizado además como un político tan excesivamente ligado a la anterior situación estatal (la anterior, quiero decir, a Felipe IV y el conde-duque), tanto que al nuevo Estado se le hace necesario impedir que Quevedo se inmiscuya en los nuevos planteamientos políticos. A partir de aquí se inicia esa espesa ambigüedad, a la que aludíamos, latente en las relaciones de Quevedo con esos mismos «nuevos» planteamientos estatales. Pronto se le da permiso para poder reincorporarse a la Corte y, aparentemente al menos, Quevedo comienza una campaña de aproximación (deshaciéndose en alabanzas a Olivares y sobre todo a Felipe IV) a la nueva situación. Campaña aproximativa que se hace perfectamente clara con el envío al conde-duque de la famosa «Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos»[37]. Pero no sin problemas: la Junta que juzgó a Osuna, reclama a Quevedo el dinero del duque que el escritor había confesado poseer. Y la Junta de la Reformación le amonesta seriamente (prohibiéndoselo para lo sucesivo) respecto a su amancebamiento con una de las hermanas de Ledesma. Con todo, en el mismo año (1624) en que recibe tal amonestación, Quevedo está acompañando a Felipe IV en su famosa «jornada» por Andalucía, y en 1626 se edita (aunque sin él saberlo) la Política de Dios[38], dirigida al conde-duque (al que al año siguiente convertirá en paradigma ejemplar al trasladarlo sobre las tablas en su comedia: Cómo ha de ser el privado)[39]. Sin embargo la desconfianza, el recelo con que es visto en los círculos estatales, se revela muy pronto a propósito de un hecho aparentemente fútil,

pero en realidad decisivo dentro de la compleja situación del politicismo hispano: las disputas (feroces, como siempre) en torno a la propuesta de Santa Teresa o de Santiago para el patronazgo nacional. Como es bien sabido, asimismo, Quevedo, caballero santiagués, interviene en la polémica[40], y de pronto todo tipo de ataques, de falsificaciones y de calumnias se desencadenan con facilidad sobre él. Lo que los textos de la polémica nos muestran ante todo es esto: la tremenda vulnerabilidad de Quevedo dentro de la nueva situación, su angustiosa necesidad de defensa continua ante todos los cargos (falsos o verdaderos) que sus enemigos le achacan. Pero quizás también que la actividad «político-literaria» de Quevedo en este momento tenía acaso un doble trasfondo que sus contemporáneos percibían –o al menos creían percibir–, trasfondo que le sumía siempre en la sombra de la sospecha, en especial ante el conde-duque[41]. Quevedo no pierde nunca su connotación política, la intriga y el acecho bullen en torno a él. Y es esto lo que se nos deja traslucir en los términos de una famosa carta de agosto de 1628[42], que recibe Quevedo (de nuevo desterrado en la Torre) enviada desde la Corte por su amigo Ruiz Calderón:

El yntento, de echar a V. m. del [de la Corte] no fue más de pareçer que rresolvieron El conde [Olivares] y Villegas [Álvaro de Villegas, a quien sin embargo Quevedo había considerado como su amigo] pareçiendoles no abia otro remedio para que V. m. no escribiese, habiendo tantas Ocasiones sobre que — y para esto tomaron por causa decir que V. m. en su libro abia hecho a los del Consejo Real tutores de la ley, y que en el otro libro de Gobierno de Cristo solo abia querido deçir mal del gobierno presente, y que siempre abia de haçer lo mismo, y ansi se rresolbieron a quitarle de aquí…[43]

Pese a todo, pronto regresa del destierro, lo que supondrá de nuevo el comienzo de los ataques y de las luchas. Aunque en 1629 había dedicado al conde-duque su edición de Fray Luis[44], y aunque en 1630 edita El chitón de las tarabillas[45], en favor, aparentemente al menos, de la nueva política económica (impuesta por Olivares) que tantas llagas estaba levantando; aunque esto es así, digo, en 1631, podemos comprobar ya, sin embargo, su entrada en relación

con el duque de Medinaceli (al que dedica la traducción de El Rómulo de Malvezzi)[46], ese duque de Medinaceli en cuya casa será finalmente detenido, años después. Antes ya, en ese mismo 1631, Pacheco de Narváez (el famoso maestro de esgrima al que Quevedo había ridiculizado con frecuencia) lo denuncia a él –y a casi todos sus textos– ante la Inquisición. Pero el ataque definitivo comienza en 1635, año en que se edita en Valencia el panfleto titulado Tribunal de la justa venganza erigido en contra de los escritos de D. Francisco de Quevedo, maestro de errores[47], etc. De 1635 a 1639, Quevedo parece desaparecer de los ambientes políticos oficiales, alterna cada vez más sus estancias en Madrid con prolongadas estancias en la Torre y, desde aquí, escribe cartas a sus amigos, cartas que (pese al especial cuidado que se tenía en la época en la redacción de las cartas, consideradas siempre como poco «seguras», y por tanto llenas de «velos», de sentidos contrarios, y de alusiones mínimas y abstractas a las cosas importantes que interesaba ocultar), pese a esto, digo, las de Quevedo en este momento continúan plagadas de referencias a su obsesión básica: la política (tanto «interior» como «internacional»: el problema de la guerra –y de las relaciones– con Francia, ante todo, etc.). A veces aparece también alguna alusión al duque de Medinaceli: las razones concretas de su detención aludida, con el mismo duque, aunque pueden suponerse, no se han logrado establecer nunca con precisión (la fabulosa leyenda del Memorial «Católica, sacra, real Majestad»[48] puesto debajo de la servilleta del rey, etc., no solo carece de fundamento –no es seguro que el texto sea suyo– sino que resulta algo incluso perfectamente ridículo respecto a la verdadera actividad política de Quevedo). Los testimonios de la época que aluden al caso son imprecisos y se contradicen. De cualquier modo, recordemos que el procedimiento utilizado en su procesamiento es el mismo que se utiliza igualmente en el caso de Villamediana (y en tantos otros). El grotesco proceso iniciado contra Villamediana[49], tras la muerte de este, es una de las piezas más características de la implacable actuación (compleja y contradictoria, sin embargo, porque se deja «ver») del funcionamiento del nivel público en este momento: un inocultable crimen político que se justifica –y se «tapa»– a posteriori, mediante un ridículo proceso inquisitorial por homosexualidad.[f]

Con mejor suerte (o con mayor peligrosidad) Quevedo es solo

encerrado en San Marcos de León. Pasa los años de un modo horroroso, cree morir, y ni él ni nadie conoce realmente los cargos que se le hayan podido imputar[50]. El resto de la historia es también conocido: al fin, en 1643, el presidente del Consejo de Castilla comunica al rey que, después de revisar todos los textos de D. Francisco, solo ha encontrado que se deben retirar una sátira antirreligiosa y unos cuadernos titulados Desengaños de la Historia[51]. Aduce asimismo que debe liberársele porque Quevedo tiene casi setenta años, lleva más de tres en prisión, y esta le ha sido tan particularmente dura que ya no es apenas más que un cadáver. En 1644 Quevedo, recién liberado, está en Madrid y dedica su Vida de San Pablo[52] a ese presidente del Consejo (D. Juan Chumacero) que había intercedido por él. En 1645 está en Villanueva de los Infantes: no volverá a salir. Pero aún, poco antes de su muerte, alcanzará a recibir la noticia de la muerte del conde-duque, noticia que merece un comentario decisivo de Quevedo:

… Yo, que estuve muerto día de San Marcos, viví para ver el fin de un hombre que decía había de ver el mío en cadenas[53].

1.D.— He aquí, pues, condensado en este impresionante texto final, todo el planteamiento que hemos pretendido esbozar: hay que entender la complejidad que se deriva de la actividad política de Quevedo (en tanto que esta es el eje tanto de su vida como de su obra) para comprender plenamente la similar complejidad que late en cada uno de sus textos. Y comprender ese «activismo político» no es ya hoy algo que se resuelva en la consecución de documentos inéditos, sino en la paralela comprensión, como decíamos, del real entramado significativo de los mecanismos y de los funcionamientos del «nivel público» en el XVII español.

Es esto lo que se puede comprender si analizamos más de cerca algún caso concreto de los diversos elementos pertenecientes a la esfera política en ese momento. Por ejemplo, la práctica real (y la significación inscrita en ella) del destierro como medida política concreta, como hemos podido apreciar claramente en ese vaivén continuo de Quevedo entre el destierro y la Corte a partir de

1619-1621. Es decir, desde el momento en que se convierte en «sospechoso». Pero fijémonos: en la Transición la práctica del destierro significa exactamente lo contrario de lo que suponía el destierro en el pleno feudalismo. Anotar esta diferenciación es básico: en el feudalismo el señor feudal es desterrado literalmente, es decir, expulsado de sus propias tierras. Y ese es el mayor castigo, porque se le arranca de sus verdaderas raíces, de sus verdaderas sustancias concretas («encarnadas» en su «tierra», en su «sangre», en su «castillo», etc.), es decir, se le convierte en un mero hueco, en una mera apariencia vacía que vaga por el mundo sin arraigo y sin contenido sustancial. Con dos imágenes paralelas a esta del destierro del señor feudal, ambas flagelantes en la época:

a) la imagen concreta del «judío errante» –o, en general, de la maldición judía–,

b) la imagen más amplia del «pecador» o del «excomulgado», concebidos ambos a su vez como signos del destierro: desterrados de la Iglesia, arrastran su alma yerta y su cuerpo corrupto –como meras apariencias de la vida– hasta que consiguen alcanzar el perdón y se les permite reincorporarse otra vez a su «tierra», a sus «sustancias», etc. El destierro del señor, pero también el del siervo: la sustancia servil (lo que da vida de hecho a cada «hombre-siervo»: no solo lo que define socialmente, sino lo que la hace vivir sin más) es inseparable de su encarnación concreta en unos signos también concretos y específicos: una «tierra» concreta (de la que el siervo no podrá nunca separarse), un «señor» concreto (del que el siervo no podrá nunca desligarse), etc.; del mismo modo que el señor, decíamos, no podía desgarrarse de sus propios signos, so pena de dejar de ser «señor», o sea, «hombre» (signos asimismo sustancialmente concretos, encarnados: su propia «tierra» e incluso sus propios «siervos»)[g].

Pero en la Transición va a surgir un destierro distinto, perfectamente inconcebible desde la plena óptica feudal. En el decreto del 4 de enero de 1622, ya arriba citado, en el que el propio Felipe IV ordena el destierro de Quevedo[54], tras decir que es persona que conviene tener alejada de la corte, el monarca añade:

y así, la Junta como de suyo será bién que le ordene [a Quevedo] que se vaya a un lugar que tiene…

He aquí, pues, lo nuevo, lo increíble: el caballero es desterrado a «sus propias tierras». Obviamente para alejarlo de la Corte, del poder materializado. Lo que ha sucedido lo sabemos: la aparición del nivel político como autónomo y como dominante en la Transición. El Estado y la política son ahora los verdaderos centros vitales de los que hay que alejar al «desterrado». Y a la inversa, por tanto: la obsesión oficial (desde la llegada del conde-duque) por desterrar a Quevedo no nos muestra otra cosa que la entrega plena de este a su «pasión» de hombre «público», pasión que (si bien general en los escritores de la época era algo inherente a su propia función de «escritores») en Quevedo alcanza las cotas extremas de un Maquiavelo (aunque por supuesto ambos con unas tendencias ideológicas completamente divergentes). Y ello tanto cuando Quevedo realiza actividades políticas concretas (o escribe textos de temática directamente política) como cuando concibe, como necesaria, su intervención en el fosforescente asunto de las mortales polémicas literarias de la época, polémicas encrespadas a raíz del impacto del «gongorismo», y que alcanzaron su máxima virulencia entre 1620 y 1630-1635, aproximadamente. Con dos fechas concretas (aparte del caso del Tribunal de la justa venganza, de que ya hemos hablado) por lo que respecta a Quevedo: en 1623 Ruiz de Alarcón escribe un Elogio descriptivo[55], en setenta y tres estancias, con motivo de la embajada de Carlos de Inglaterra y su ministro Buckingham en Madrid, texto al que Quevedo responde con su sangriento Comento contra setenta y tres estancias[56]; nueve años después, en 1632, publicaba Montalbán su Para todos[57] y Quevedo se ve obligado a contestarle –como siempre implacable– en La Perinola[58]. Pero tres años más tarde Quevedo es, a su vez, atacado por Jáuregui, y en dos ocasiones en el mismo 1635: en primer lugar Jáuregui ataca la famosa Carta a Luis XIII[59] de Quevedo, con su correspondiente Memorial al Rey nuestro Señor; y, luego, con motivo de la aparición de La cuna y la sepultura[60], Jáuregui escribe su sátira El Retraído[61]. En la misma década se sitúan, por su parte, otros textos «polémicos» de Quevedo: La culta latiniparla y La aguja de navegar cultos[62] (que

se editó en 1631 en el volumen titulado Juguetes de la niñez[63], en el que la aguja aparece colocada como apéndice del Libro de todas las cosas: en la «Aguja» precisamente, como se sabe, donde se da la «receta» para hacer «Soledades en un día» –«…y es probada…»– con los famosos versos: «…La jeri, aprenderá, gonza siguiente…», etc.).[h]

1.E.— Pero, por lo que respecta a este ámbito de las polémicas literarias, la intervención más significativamente «pública» de Quevedo (aunque menos «bulliciosa» que otras) corresponde a sus ediciones de las obras de Fray Luis de León y de Francisco de la Torre, ediciones ambas que vieron la luz en 1631. Quevedo, que no se preocupó de editar nunca sus propias poesías (excepto la traducción en verso de Epícteto: pero si lo edita es precisamente porque no se trata de un texto «poético», propiamente dicho, según se entendía en la época); Quevedo, digo, edita las poesías de otros: ¿por qué? La respuesta aparece bastante clara en los prólogos[64] que acompañan a dichas ediciones, pero, aunque así no fuere, resultaría igualmente clara a través de las líneas globales que determinan siempre la actividad ideológica de autor. Repito: Quevedo no practica la ideología de la «edición» de sí mismo (práctica únicamente «concebible» desde el inconsciente «mercantil», algo en gran medida impensable, por lo tanto, no solo para Quevedo y los escritores claramente organicistas, sino incluso para los propiamente empapados de animismo: cfr. todo lo que hemos dicho sobre Góngora al respecto) y, por tanto, solo puede «concebirse» ese hecho de la edición en dos sentidos justificatorios:

a) Cuando se trata de una intervención pública (como ocurre con sus escritos en «prosa», si no todos «editados» en estricto, sí suficientemente «divulgados»).

b) Cuando se trata de establecer una norma «legítima» de referencia, como ocurre en el caso de la poesía:[i] Fray Luis y Francisco de la Torre deben ser la «norma». De ahí el hecho de editarlos y el lanzarlos con plena seguridad sobre el confuso revoltijo de las polémicas poéticas. Como los arbitristas políticos estudiados por Jean Vilar[65], los polemistas literarios «hablan» (sin crearse problemas) directamente al espacio público, a veces a

los políticos en concreto (la edición de Fray Luis lleva una Carta-prólogo a Olivares, de 1629), a veces incluso al rey[j] (el Memorial de Jáuregui; el «Católica, sacra, real Majestad», fuere de quien fuere, etcétera).

Ahora bien: obviamente lo primero que nos llama la atención aquí es que sean precisamente Fray Luis y Torre los «elegidos» por Quevedo para presentarlos como norma ideológica, públicamente reconocida, y por lo que hace a la «nueva poesía». ¿Qué ha «leído» Quevedo en ellos que le ha impulsado a presentarlos como Norma? Y más aún: ¿por qué la «poesía» necesita una «norma» especial?

Respondamos por partes: no se trata solo del auge logomáquico del gongorismo. A Quevedo, por supuesto, tal perspectiva, poética o no en estricto, le parece sin duda superficial, huera, una deformación peligrosa, etc. Pero, a la vez, hay que tener en cuenta el grado específico de «autonomismo» que la «nueva poesía» presentaba dentro del marco ideológico organicista: era un discurso en su origen «ajeno» a tal marco y por tanto plenamente contradictorio, resbaladizo, facilitador de las degradaciones al modo del gongorismo. Se precisaba, pues, una «norma» sólida también –e incluso específicamente– sobre ese ámbito.[k]

Pero la pregunta básica sigue en pie: ¿Por qué Fray Luis o Francisco de la Torre? Bien es verdad que Quevedo recuerda haber encontrado las obras de este último por causalidad, en manos de un librero que se las vendió «con desprecio», pero lo que nos interesa es cómo, junto a ese desprecio –signo, nos dice, de la decadencia[66] existente– Quevedo se reconoce con estusiasmo en los textos del Bachiller de la Torre y considera el hallazgo de sus textos como «grande gloria de España». ¿Por qué, pues, estos dos autores?

[Digamos: por el ascetismo espiritual que ve en ellos. Fray Luis (por supuesto mucho más que De la Torre) es exactamente eso: la ascensión del alma a través del cuerpo, pero sin prescindir del cuerpo. Si el misticismo de San Juan (incluso de Santa Teresa) era un salto del alma más allá del cuerpo, sin contar con él, esa época se había acabado. El relanzamiento del cuerpo organicista obligaba a contar con el cuerpo: el santo místico por encima del cuerpo resulta en el XVII inconcebible o sospechoso de herejía. Había que

contar con el cuerpo, pero espiritualizando al cuerpo: eso es lo que Quevedo lee en Fray Luis (y en De la Torre) y por eso los edita y los proclama como norma.

O más en concreto:][l] digamos, en primer lugar, que Quevedo sufre también (como Góngora) una peculiar influencia del animismo y, como resultado de ello, va (también como Góngora) a realizar un especial tratamiento –«poético»– sobre las «apariencias». Pero las posibles relaciones entre Quevedo y Góngora se acaban exactamente aquí.

1.– En efecto: el animismo en que se «ampara» Quevedo no es más el animismo «laico» de Garcilaso, Herrera, etc., sino el animismo «cristiano», perfectamente ejemplificado, por lo demás, en Fray Luis o en Francisco de la Torre.

2.– Esto supone, ya de entrada, que Quevedo va a «espiritualizar» las apariencias. Recordemos, sin embargo, que existen varias maneras de realizar tal proceso: bien a la manera de Calderón, bien a la manera de Góngora, etc. En concreto: Calderón alegoriza las apariencias.[m] Y «alegoría» tiene aquí su valor más plenamente feudal: es decir, reconversión del sentido literal (aparencial) en el sentido anagógico (o espiritual), como apuntamos ya anteriormente. Con las consecuencias previsibles: las apariencias, bajo tal tratamiento, se convierten en mera ejemplificación (como las figuras de los «Autos» o los motes de los «Emblemas»), aparecen deshuesadas, el discurso se transforma directamente en Sermón, en una acumulación de «sentencias», etc. Por supuesto también: tal especificidad «alegórica» ni le quita ni le añade valor a la poética calderoniana (no se trata de enfrentarla a una supuesta norma, «abstracta» y «a-histórica», de lo que debería ser la «buena literatura»), como no se lo quita –ni se lo añade– a los diversos discursos medievales (comenzando por el Roman de la Rose)[n] que practican de modo similar la estructura «alegorizante». Se trata solo de anotar (una vez más) cómo funciona un tipo específico de lógica productiva. Así también por lo que respecta a Góngora: al esencializar las apariencias Góngora las afirma de hecho, las solidifica, más allá de cualquier trasfondo, más allá, pues, tanto de la vaciedad que el organicismo les impone, como de la disolución necesaria que les exige la dialéctica animista, etcétera.

3.– En consecuencia, pues: en Quevedo la «espiritualización» de las apariencias implica un proceso específicamente peculiar, [el ascetismo como espiritualización del cuerpo (mientras, al contrario, como decíamos, Góngora trata de corporalizar al animismo).][ñ] Por supuesto que Quevedo acude también al «recuerdo» animista, y este «recuerdo», de algún modo, tratará de reactualizarlo en su «poética». Pero es excesivamente «religioso/organicista» (como nos lo comprueban sus textos «teóricos») para aceptar al animismo como infraestructura determinante. Digamos: la «laicidad» absoluta de Garcilaso solo puede ser plenamente recibida por la «laicidad», igualmente absoluta, de un Góngora. Nunca por Quevedo. Y, en efecto: si Quevedo se «aprovecha» del «alma» animista (y de su infinita capacidad productiva) ello es solo en tanto que así se le hace posible conciliar plenamente ese animismo con su organicismo religioso de base. De ahí que la específica dialéctica animista provenga siempre en Quevedo del «ascetismo cristiano» como «espiritualización del cuerpo» que, como decimos, es más fácilmente adaptable desde la perspectiva organicista del XVII. Ahora bien: ¿qué supone todo esto respecto a la práctica poética efectiva del propio Quevedo?

2. La poética organicista en Quevedo: sus contradicciones

[Decimos: Góngora tiene que partir de su alma para corporeizarla; Quevedo tiene que partir de su cuerpo para espiritualizarlo o animizarlo. Mientras Góngora corporatiza al animismo, Quevedo animiza al corporalismo organicista. Esto es lo que vamos a tratar de plantear en torno a una serie de núcleos claves en Quevedo. Y de nuevo a propósito de la cuestión de los signos y las signaturas, o sea, a propósito de la cuestión de las apariencias mundanas.][o]

2.A.— Pues, en efecto: en un primer nivel básico podemos decir que el animismo cristiano en Quevedo (lo que llamamos «ascetismo», como en Fray Luis: su peculiar espiritualización de las apariencias)

supone ya una especial distorsión de la lógica sustancialista: Quevedo no «ve» las apariencias como signaturas más que en cuanto sea posible disociar los dos elementos que entran en juego en la encarnación: disociar, pues, el espíritu y la carne (o la materia, etc.). Quevedo quiere «saltar» al otro lado del «espejo», esto es, ve como posible hacerlo: lo que quiere decir que «ve» como real la existencia del espejo, y por tanto la existencia de este lado y del otro lado; el «mundo-verdad» de que hablábamos a propósito de Fray Luis o de San Juan[67]. Partiendo siempre del hecho básico de la Encarnación y (por tanto) del poder de las apariencias tras la «caída» humana en el pecado, Quevedo describe el drama que surge ante el «alma», ante el «espíritu» humano (lo no contaminado en su esencia) que sufre el desgarro de la escisión: por una parte, esa «alma» está hundida en el «mundo» (es lo inevitable, es la base); por otra parte, esa «alma» es capaz de mirarse a sí misma y de «reconocerse» como hundida, de reconocer sus ataduras. Es, en cierto modo, el tema (tan caro al paulismo y al agustinismo bajomedievales) de la escisión entre el hombre (o el «alma») interior y el hombre (o el alma) exterior. Como dice Quevedo en uno de los poemas más conocidos de la serie «A Lisi»[68]:

¿Qué importa blasonar del albedrío,

alma, de eterna y libre tan preciada,

si va en prisión de un ceño, y, conquistada,

padece en un cabello señorío?

Nació monarca del imperio mío

la mente, en noble libertad criada;

hoy en esclavitud yace, amarrada

al semblante severo de un desvío…

El alma interior y el alma exterior están desgarradas, disociadas, esto está claro. [El paisaje interior de las viejas categorías tomistas se ha desgarrado por completo: basta ahora cabello para que el alma se convierta en sierva, basta un ceño para que el alma se sienta aprisionada; basta el «desvío» de un ceño corporal para que el alma (o la mente) pierda su albedrío.][p] Lo que el alma «cede» ante el contacto con lo apariencial es solo una parte de sí misma. La otra parte, la interna o pura, es la que es capaz de mirarse a sí misma y de verse con asombro enceguecida por lo terreno, por la atracción inevitable, fascinante, de la apariencia carnal:

Una risa, unos ojos, unas manos

todo mi corazón y mis sentidos

saquearon, hermosos y tiranos.

Las apariencias se describen como fogonazos, en su valor mismo de atracción («…una risa…»), en su capacidad de arrastrar consigo al alma que las contempla. O mejor: de arrastrar a la «parte» del hombre (o del alma) exterior que, inevitablemente también, cae en la trampa (arrastrar: «mi corazón y mis sentidos»). Dominada por el enceguecimiento del alma exterior, el alma interior queda descentrada y sin consuelo. [Este problema del alma interior y del alma exterior es decisivo: es el problema de la encarnación. Góngora (como Spinoza) borran la diferencia. Quevedo tiene que aferrarse a ella: lo vivo (el alma) se desdobla al encarnarse. Es a la vez ella y lo otro de ella, la exterioridad que la atrae, el mundo de las apariencias. Si no el alma no resistiría las tentaciones de la carne; si no el alma no podría estar siempre al borde del pecado; si no el cuerpo no podría «espiritualizarse»: solo a través de la encarnación, pero también del peligro de la encarnación].[q] Descentrada porque ha perdido su verdadero eje, y se ha «terrenalizado» también bajo los impulsos del «corazón»; sin consuelo porque lo terreno no puede darlo: el mundo pecador, bajo sus promesas, solo esconde humo. No hay recompensa para el descentramiento:

Y no tienen consuelo mis gemidos;

pues ni de su vitoria están ufanos,

ni de mi perdición compadecidos.[r]

El más clásico tema organicista (la vida es solo un sueño, no os aferréis a ella) Quevedo lo ejemplifica, pues (curiosamente en cierto modo), a través de uno de los más clásicos también temas animistas: el dolor de la ausencia, la desesperación ante el desvío. Es así como reaparece el animista suplicio amoroso, tematizado en Quevedo bajo la imagen de Tántalo:[s] «Tántalo en fugitiva fuente de oro».[t] El verso, excepcional, constituye el colofón final de otro de los sonetos de la serie «A Lisi», soneto cuyo comienzo suele ser también justamente recordado con énfasis por la crítica. Es así como se espiritualiza un cuerpo:

En crespa tempestad del oro undoso,

nada golfos de luz ardiente y pura

mi corazón, sediento de hermosura,

si el cabello deslazas generoso[69].

Dos actitudes paralelas se desarrollan: Lisi deshace su peinado, lo desenlaza, el cabello brota suelto. En primer lugar:[u] que las apariencias se «espiritualicen» en Quevedo quiere decir ante todo que las apariencias se «expresan» (entendiendo el término según la dialéctica animista de la expresión que analizamos en Garcilaso) [70]. La división alma interior/alma exterior se nos presenta, en consecuencia, también trasladada por Quevedo al mundo de las apariencias: las apariencias se expresan como «cuerpo espiritualizado», el cabello es «luz ardiente y pura». Existe, pues, un

espíritu inscrito en las apariencias similar al espíritu inscrito en los hombres, y es así como Quevedo «interpreta» (de un modo tan especial, por supuesto), bajo un enunciado animista, la temática feudal de la consideración de las cosas como signaturas, como presencia de la escritura divina, etc. Con las consecuencias que evidentemente se derivan de aquí: deslizar, con ello, un rastro de «bondad interior», de «belleza verdadera», sobre las apariencias naturales, algo inconcebible para el organicismo religioso estricto. Pero es que ese rasgo de verdad (de vida verdadera) estaba implícito en el planteamiento originario de Quevedo, en su dicotomización entre alma interior y alma exterior del hombre. En su necesidad de «espiritualizar el cuerpo», ajustándonos en rigor sobre tales enunciados, se ve claro que no se trata de dos almas distintas, sino de una sola en dos condiciones distintas. La noción de alma interior es solo el reconocimiento de que en el hombre existe una pureza intacta, inmaculada, previa, que, cuando se desliza hacia el contagio con lo impuro, parece obnubilarse, pero sin llegar a perderse nunca de hecho (prueba: es capaz de contemplarse a sí misma como impura). Este planteamiento, repito, difícilmente lo puede aceptar el pleno organicismo sacralizado del XVII: para él el alma encarnada en lo terreno no se puede desgajar de tal encarnación (desgajar aunque sea un trozo; aquí, en la perspectiva organicista, solo mediante la «gracia» o la «ascensión moral» el alma puede reconocerse como pecadora y tratar de encontrar su verdadero camino; pero tal reconocimiento nunca es previo ni gratuito, y, de cualquier forma, ello no significa en absoluto que el alma pueda desprenderse de su encarnación aparencial, sino solo que se hace «consciente» de sí misma y de su carácter «encarnado»). [v] En un primer nivel, pues, Quevedo parece distanciarse claramente de tal organicismo pleno del XVII. Y en este nivel de distanciamiento se inscribe su defensa del «amor». Esto es, su consideración del «erotismo» como eje vital. Esta consideración existe plenamente, sin apenas resquebrajamientos, en la citada serie de los sonetos «A Lisi», y en los otros tipos de sonetos similares a esta serie. El segundo cuarteto del soneto que comentamos es bastante explícito al respecto:

Leandro, en mar de fuego proceloso,

su amor ostenta, su vivir apura;

Ícaro, en senda de oro mal segura,

arde sus alas por morir glorioso.

Fuego y arder: los enunciados animistas bullen en el texto; el «fuego» como signo de la energía del espíritu del mar que se opone al espíritu del amante nadador; pero tal enfrentamiento no sirve a Leandro precisamente como derrota, sino como expresión («ostentación») de la calidad de su amor («su amor ostenta») y de que ese amor es su verdadero eje vital (por mostrar ese amor, muere: «su vivir apura»). E igual Ícaro: solo que en este caso el espíritu que se expresa no lo hace en «amor» sino en «gloria» («por morir glorioso»); pero es el espíritu expresado lo que importa, su calidad, y en tal sentido vuelve a usar Quevedo de nuevo estas viejas figuras mitológicas en tanto que ejemplificaciones morales del valor de la expresión (ejemplificaciones animistas, por tanto, etcétera).

Pero volvamos al primer cuarteto que es clave en el texto, y clave para reconocer las líneas maestras de este específico proyecto poético quevedesco en general. Decía Quevedo: «En crespa tempestad del oro undoso, / nada golfos de luz ardiente y pura / mi corazón, sediento de hermosura, / si el cabello deslazas generoso». Todo el texto se juega en el reino de las apariencias espiritualizadas: el cabello «es» mar, el mar «es» tempestad de oro y golfo de luz, el corazón «está» sediento de hermosura y se zambulle («nada») en ese mar, atraído por él. La especificidad poética quevedesca se fija magistralmente aquí:

1.o) Las apariencias (el cabello, su deslazamiento, la atracción de los ojos) no son opacas en sí mismas, como ocurre en todo el organicismo estricto (el corazón, en principio, no se engaña, al sentirse así atraído por ellas) y, en consecuencia, tampoco necesitan un tratamiento alegorizable (como ocurre en Calderón) para adquirir «sentido»: recordemos que la alegorización de las apariencias (explicar a la «vida» como «sueño» y vivirla así) era la consecuencia inmediata que (desde los Emblemas a los Autos) se correspondía con la opacidad primaria de las apariencias

(«alegorizarlas» era, pues, aplicar sobre ellas el sentido espiritual, etc.).

2.o) Ahora bien: de nuevo vemos que estas apariencias espiritualizadas de Quevedo tampoco se pueden corresponder con las apariencias «esenciales» de Góngora. Quevedo es demasiado organicista (digamos: demasiado «religioso») para admitir eso. El cabello no es solo «oro», ni las apariencias que juegan en general en el poema son tampoco la vida que el oro o el cabello pueden poseer por sí mismos, pueden desprender de sí. En Quevedo el cabello es además «espíritu», y por eso (además de cabello) es «oro» (algo inconcebible en Góngora: en él, como vimos, el cabello era oro por el mero hecho de ser cabello, y viceversa: ese además no existe nunca en la práctica gongorina). Y asimismo por eso en Quevedo el cabello es «mar», y asimismo por eso el cabello es «tempestad», etc. [w] O mejor: es por ese carácter por el que las apariencias atraen al corazón (un espíritu atrae al otro): el cabello, espiritualizado, puede así chocar contra el espíritu del hombre, y «moverlo» y atraerlo, etc. [Quiero decir: es la carne «encarnada» la que trata de espiritualizarse en Quevedo. (Como es el espíritu no encarnado el que trata de materializarse en Góngora). Por eso los ejemplos que ponemos son importantes: el cabello es mar y el cabello es tempestad lo podría haber dicho Góngora. Pero corporalmente. Lo sintomático de Quevedo es que se esfuerza en espiritualizar sus apariencias (las apariencias, para un organicista como Quevedo, no pueden ser literales, tienen que tener algún espíritu, alguna verdad).][x]

3.o) En consecuencia: si las apariencias espiritualizadas de Quevedo no se corresponden con el apariencialismo esencializado del gongorismo ello se debe ante todo a esa carga «espiritualista» que la práctica quevedesca comporta consigo. Claro está que, como recordábamos al principio y como es fácil de comprobar, tal «espiritualismo» no se corresponde en absoluto tampoco con el espiritualismo profundo de la poética animista propiamente dicha (según la hemos señalado por ejemplo en Garcilaso)[71]. Pues, en efecto: para el animismo las apariencias son plenamente «espíritus», son «transparentes»; o mejor dicho: para el animismo las apariencias, como tales, no existen. Si la transparencia no es plena, entonces sencillamente la expresión no puede darse más que como

ausencia y como dolor. En cualquier caso, para el animismo lo aparencial es solo un signo conturbador (la excrecencia, lo superfluo, lo propio de Circe), nunca un elemento realmente constituyente del «espíritu vital».

Ni Calderón, ni Góngora, ni Garcilaso: la poética quevedesca es, pues, otra cosa, un universo específico que, sin embargo, se inscribe plenamente en el horizonte organicista, infraestructuralmente determinante en él, como dijimos. Y en efecto: ¿qué supone en concreto el tratamiento de las apariencias «espiritualizándolas»?

En primer lugar: hay un momento, plasmado sobre todo en esta serie de sonetos «A Lisi», en que Quevedo parece justificar plenamente el amor «terrenal». Lo acabamos de ver: el «erotismo» como eje de la vida humana. Pero, ¿cómo es posible plantear tal problemática desde una perspectiva que no solo no es la propia del animismo, sino que incluso tiene muy en cuenta la realidad de las apariencias y de su carácter caduco y corrompido? He aquí el primer punto álgido de coincidencia entre Quevedo y Fray Luis o Francisco de la Torre (e incluso San Juan: pero este es demasiado «excesivo» como vimos[72], demasiado deseoso de diluirse, de deshacerse, en el aliento quemante del amor: en San Juan las apariencias están presentes solo para poder presentarlas ardiendo, para gozar de su derretimiento por el fuego; no se trata, pues, de un modelo muy adecuado para alguien que, como Quevedo, considera necesario, imprescindible, «contar» con las apariencias). Y este primer punto álgido de coincidencia, entre Quevedo y el animismo cristiano, radica básicamente en lo siguiente:[y] solo en el específico animismo de Fray Luis o de Francisco de la Torre (o sea: lo que venimos llamando al «ascetismo» que cuenta con el cuerpo) la realidad humana aparece justificada (legitimada) en tanto que espejo de la realidad divina. Ya que dentro del horizonte del animismo solo el «ascetismo cristiano» no borra radicalmente las apariencias, sino que establece grados entre ellas: la música, el amor, las esferas celestes, la soledad… Todos son signos aparenciales que reflejan directamente la verdad divina, que impulsan hacia ella; no hay, pues, por qué borrarlos. Hay un «espíritu aparencial» que se corresponde directamente con el «espíritu» divino, que lo refleja «como en un espejo», es decir, con un cierto grado de «verdad» dado que, ante tal espejo[73], el alma

se siente impulsada, impelida hacia arriba, atraída inevitablemente hacia aquello que el espejo le muestra como una verdad apetecible, amable, aunque a la vez «mutilada» (decíamos: el espejo obligando a saltar al otro lado de su cristal, hacia la faz plena que deja vislumbrar, etc.). O, a la inversa, Quevedo puede igualmente decir: «Ninguna cosa me da más horror que el espejo en que me miro…»[74].

Texto en el que el «espejo material»[z] no hace sino servir de aviso (a través de la imagen reflejada) de la necesidad de abrazarse al orden de Dios (de reconocer la existencia del «espejo espiritual») ante la corrupción que el «tiempo» (como aviso a su vez de la «muerte») le revela en las apariencias de la propia cara y el propio cuerpo. La frase de Quevedo pertenece a una carta de 1635 a don Manuel Serrano del Castillo, que comienza así:

Señor Don Manuel, hoy cuento yo cincuenta y dos años, y en ellos cuento otros tantos entierros míos […] murió mi niñez, murió mi juventud, murió mi mocedad; ya también falleció mi edad varonil. Pues ¿cómo llamo vida a una vejez que es sepulcro donde yo propio soy entierro de cinco difuntos que he vivido? […] Hanme desamparado las fuerzas […] huyóse el cabello y vistióse de ceniza la barba; los ojos, inhábiles para recibir la luz […] saqueada de los años la boca […] las venas, para calentarse, necesitan de la fiebre; las rugas han desamoldado las facciones; y el pellejo se ve disforme con el dibujo de la calavera, que por él se trasluce. Ninguna cosa me da más horror que el espejo en que me miro…[75]

[Esto en Quevedo, en el XVII, no tiene nada que ver con Borges o con Heidegger (aunque quizá con este sí). La imagen del espejo no es la del doble sino, literalmente, la del paso del tiempo, un organicismo puro (pese a todo) que será la imagen clave de la poética quevedesca: ¿cómo construir un cuerpo que pasa a través de la escritura ascética, la que hemos llamado su escritura del tiempo? Evidentemente solo una solución: el Heráclito cristiano, es decir, la construcción del tiempo a partir del paso del tiempo como aviso de la muerte. Pero como aviso que jamás olvida al cuerpo, que jamás

olvida al alma exterior, que jamás olvida las apariencias en su «cierta» verdad: la espiritualización del cuerpo.][aa]

2.B.— En consecuencia: puede establecerse como categoría teórica básica el hecho de que para el animismo cristiano (el ascetismo de Fray Luis o de Quevedo) las apariencias son un «espejo» y no una «escritura» (como para el organicismo pleno). Mejor: para el organicismo pleno lo que importa es que cada una de las apariencias sea una signatura, una grafía específica (no se trata aquí de la cuestión «nominalismo/realismo» que como ya he dicho repetidamente –y pese a Bertrand Russell y al empirismo hoy obviamente dominante– se revela como una polémica perfectamente inocua fuera de los límites del feudalismo), y que, en consecuencia, cada «grafía-signatura» supone un tratamiento específico (aunque todas y cada una no sean otra cosa que la plasmación del «Orden» divino, etc.). Entre el espejo del animismo cristiano y la escritura del organicismo existe, pues, una seria diferenciación de matices:

1) La escritura organicista indica la encarnación, la mezcla sustancial, indisoluble, de materia y espíritu que caracteriza al mundo sublunar; y por tanto la escritura «signa» la corrupción inscrita (en cada una de las apariencias), la distancia inalcanzable respecto al orden que se inscribe en ellas.

2) Mientras que, al contrario, el espejo del animismo cristiano (del «ascetismo» de Fray Luis, del «corporalismo» de Quevedo), aunque no elude el hecho de la corrupción, supone sin embargo un reflejo directo (por tanto: un primer grado de pureza) del orden divino en el orden aparencial: la música, el cielo estrellado, el amor, etc. Así el animismo cristiano encuentra determinados antecedentes legitimadores en la tradición paulina y agustiniana, etc. Lo mismo que hace Quevedo al redactar su vida de San Pablo, al tematizar la idea del «hombre nuevo», incluso al denominarse «Heráclito cristiano» (como especificaremos enseguida). [Pero siempre corroído por ese organicismo implacable: el cuerpo es pecado y por eso hay que espiritualizarlo. Tan inevitable es el cuerpo pecador de Quevedo como el cuerpo bello de Góngora, solo que el cuerpo pecador de Quevedo siempre trata de redimirse, de espiritualizarse:

«Pues hoy pretendo ser tu monumento».][ab]

2.C.— Ahora bien: de nuevo con una matización diferenciadora muy importante. Aunque Fray Luis «justificaba» (legitimaba) la idea de las esferas celestes, de la música (incluso: de la «poesía») como subreflejos de la armonía «musical-celestial», etc.; sin embargo, Fray Luis en absoluto hubiera justificado nunca el «amor terreno» en tanto que «signo reflejo directo» del orden de Dios. El amor terreno arrasa demasiada carne consigo, demasiada visibilidad epidérmica (es demasiado «acto») para convertirlo en «transparente». San Juan de la Cruz, dijimos, sí que aceptaba plenamente ese reto de la carnosidad: al ser el «amor carnoso» un mero reflejo del «amor-verdad» se hacía posible enunciar el amor de Dios a través de las características de su reflejo literal en el organicismo, solo que «espiritualizando» a este, transcendentalizándolo:

¡O llama de amor viva

que tiernamente hieres

de mi alma en su más profundo centro!…[76]

Pero si de modo similar hay un momento, decimos, en que Quevedo tematiza al amor en tanto que eje de la verdadera vida, no es solo que no lo haga al modo petrarquista-garcilasiano, plenamente laico, sino ni siquiera al modo de San Juan. Muy al contrario: su procedimiento le lleva a acercarse claramente a las tematizaciones (en otro sentido) de Fray Luis. Digamos: resulta evidente que, en la lógica propia del animismo cristiano, el «amor carnoso» no puede ser tematizado nunca como «reflejo directo-espiritual» del espíritu celeste, salvo en esa mística «excesiva», abrasadora de San Juan (pero su mismo «exceso», decimos, le sitúa como un caso aparte).

Sin embargo, si Quevedo tematiza el amor como eje de la vida, es precisamente en tanto que él se segrega desde un horizonte en gran

medida semejante y distinto al de Fray Luis: el horizonte organicista [de Quevedo puede redimir –decimos– el cuerpo pecador a través del ascetismo del cuerpo de Fray Luis (o de Francisco de la Torre… o quizás también de Aldana).][ac] La necesidad de contar con las apariencias (ese enorme peso aparencial) como factor decisivo en el organicismo, es lo que lleva a Quevedo no solo a tener que «espiritualizar» todas las apariencias, sino incluso a mostrar al amor como la clave (el signo descifrador) de tal «espiritualización» (en tanto que el «sexo» es el signo clave de las apariencias para el cristianismo organicista). [¿Por qué el sexo? Es curioso que en el feudalismo se le diera tan poca importancia al sexo como pecado. Era algo lógicamente natural en la carne corrompida, etc. Era normal. Lo anormal del sexo empieza con el paso del linaje feudal a la familia burguesa. Lo anormal del sexo comienza cuando el sexo también pretende ser espíritu. Lo que San Juan considera como un no problema (el erotismo sagrado) se convierte en problema con el ascetismo cristiano de Fray Luis en Quevedo: sobre todo en este. Un cuerpo erótico es exactamente un problema sexual, porque puede no ser pecado.][ad]

Quiero decir: solo el peso organicista [de Quevedo cuando pretende «sacralizar» el modelo erótico de Fray Luis puede convertirse en un problema: ¿el ascetismo del cuerpo incluye también al sexo?, ¿cuándo el sexo empieza a ser pecado, y sobre todo el pecado? Evidentemente cuando se acepta la generalidad de los planteamientos del cuerpo espiritualizado, pero como cuerpo; id est: de las apariencias como deseos que se desean.][ae] En efecto:

1) La espiritualización erótica era el eje nodal para el animismo arreligioso (Petrarca, Garcilaso, etc.);

2) Ahí el erotismo animista (como el sexo medieval) no podían ser pecado.[af] Pues, en efecto: la existencia de un orden aparencial «espiritualizado» (la música, el erotismo, pero no el sexualismo) era el núcleo para el animismo cristiano;

3) Quevedo intercala la proposición primera (o sea: la espiritualización erótica del animismo cristiano) en el horizonte del segundo (las apariencias [corporales, sexuales, del organicismo del

XVII: aquí el sexo se ha convertido ya en la corrupción máxima no solo por su carácter diabólico sino por su carácter de trastrueque familiar y corporal: los lugares naturales, la homosexualidad o el placer no enganchados);][ag]

4) Y, en consecuencia: tal «intercalación» solo es posible a condición de distorsionar: 1.o) tanto un animismo como el otro. 2.o) Por el peso del propio organicismo corporal. Quiero decir, por un lado, extrayendo del animismo laico (dejando de lado toda su lógica interna) esa noción del erotismo como eje de la vida, y aplicando tal noción (así extraída) sobre el funcionamiento interno del ascetismo cristiano. Distorsionando, pues, a este último (que no admitía sin más tal «erotismo») mediante el mismo procedimiento con que se había violentado a la lógica del animismo laico. Es decir: tanto el animismo laico como el animismo cristiano tienen que sufrir, a través de Quevedo, el especial impacto del horizonte organicista en que este autor se inscribe. [Pero es que el diablo estaba ahí: el sexo se hace demoniaco no solo porque impide la espiritualización del cuerpo, sino porque rompe el linaje y amenaza a la familia.][ah]

Así:

1. Hay veces en que Quevedo invierte el «reflejo» místico de San Juan, para convertirlo en «ascético»: el cuerpo siempre cuenta. Mientras San Juan de la Cruz considera que el amor divino puede representarse mediante los mismos gestos y las mismas palabras que actúan en el amor humano (que es «su» reflejo), Quevedo, practicando el camino inverso, considera que la verdad divina, su orden, solo es apreciable, solo es perceptible a través de su reflejo en el amor humano. [Pero este erotismo humano está pegajosamente lleno del sexo organicista en Quevedo: es la relación entre el «coño» y el «culo» que veremos enseguida.][ai]

2. Es, de este modo, como Quevedo «añade» a Fray Luis lo que Fray Luis no tenía. O, de otro modo: es así como Quevedo incorpora el animismo laico a la temática ascética: las apariencias son la clave, su erotismo es clave, hay que partir de ahí: pero con el erotismo no basta. Hay que incluir el sexo: la realidad organicista del cuerpo.

3. Ahora bien:

a) Si Quevedo, en su poética, se mueve a través de una problemática angustiosa, doble, puesto que se trata del principio de la problemática de un espejo (de un orden aparencial generalizado, que intenta espiritualizar a la escritura encarnada), y, por tanto;

b) si se trata de una «espiritualización» de las apariencias (donde sin embargo el cuerpo –el deseo– pesan demasiado);

c) entonces habrá que reconocer que: a) por un lado, el amor (como decía el animismo más paganizante, pero también San Juan) es el lugar idóneo para mostrar la realidad de ese espejo, el hecho obvio de que todo «amor» no es sino prolongación, calco del otro amor verdadero, esto es, signo por excelencia del orden de Dios y su «espíritu», etc.; [pero b) ese erotismo del espejo no es jamás puro, está siempre estriado por el pecado original y el deseo de los cuerpos, de las apariencias corporales, y entonces el sexo se impone.][aj]

Es inútil, en efecto, tratar de buscar en Quevedo una divinización del erotismo paralela a la que podemos apreciar en el éxtasis místico del Cántico espiritual. Cuando el amor es clave en los sonetos de Quevedo lo es precisamente en ese sentido inverso que comentamos respecto a los textos de Juan de la Cruz, es decir: nunca como definición («descripción») del amor divino a partir de su reflejo en el amor humano (a partir de los mismos gestos y las mismas actitudes), sino como alusión (perfectamente «imperfecta») al orden divino a partir –a través– del amor humano, que (pese a su mutilación) supone sin embargo el grado más alto de proximidad a la realidad auténtica de ese orden divino.

De ahí también el primer aspecto de nuestro planteamiento, es decir: la introducción del tema erótico en la línea trazada por Fray Luis (y por el animismo cristiano en general) que Quevedo lleva a cabo. [Salvo que con una diferencia esencial: si el ascetismo de Fray Luis cuenta con el cuerpo para «transcendentalizarlo», obviamente el organicismo de Quevedo cuenta demasiado con el cuerpo para «espiritualizarlo». Mejor dicho: cuenta de otra manera y diríamos mejor: si Fray Luis «juega» con el cuerpo para hacerlo transparente (y despreciar a Circe: esa maldita imagen de la carnosidad atractiva), Quevedo, por el contrario (y por mucho que edite a Fray Luis, como modelo), sí cree en Circe, sí cree en la carnosidad, su

organicismo es obsesivo: la corrupción corporal se impone porque el sexo es insalvable. No hay obstáculos para el deseo, para la carne. La carne es saber y poder solo –y exclusivamente– porque el organicismo lo impregna todo. Es curioso, sin duda: el cristianismo organicista siempre condenando el sexo precisamente porque el sexo es la última verdad del cuerpo y sin el cuerpo el organicismo cristiano no existe (fue en esto en lo que Foucault se equivocó radicalmente). A Quevedo, en efecto,][ak] su infraestructura organicista (decíamos) le obliga a ello, es determinante ahí: a las «apariencias» hay que tomarlas en serio. Quevedo nunca se aparta de tal consigna de base: el inconsciente organicista es todopoderoso en él. Ahora bien: a partir del peso de las apariencias organicistas (y del «sexo» concebido como el signo aparencial por excelencia) solo la temática del «amor» posee suficiente fuerza como para ser considerada la clave del orden aparencial; o mejor: como el signo «eje» revelador de que las apariencias no se inscriben en su escritura (no son «grafías», signaturas opacas alegorizables), sino que son reflejos de un orden aparencial generalizado, partículas de un espejo que refleja en bloque el orden de Dios, etcétera.

2.D.— [Esto es una contradicción asombrosa, pero una contradicción inevitable en Quevedo: el erotismo animista y el organicismo corporal mezclados en una panorámica donde, sin embargo, es el deseo quien manda. Pero… ¿quién manda el sexo? Las contradicciones que conlleva la poética de Quevedo nos arrastra a una serie de][al] consecuencias previsibles: el hecho de que Quevedo «espiritualice» las apariencias quiere decir ante todo que (al menos en un cierto momento) su obra nos legitima la presencia del erotismo animista como eje nodal de tal «espiritualización». De ahí determinados sonetos tan «garcilasianos» como el que empieza:

Solo sin vos, y mi dolor presente,

mi pecho rompo con mortal suspiro;

sólo vivo aquel tiempo cuando os miro,

mas poco mi destino lo consiente…[77]

O bien los famosos tercetos de otro texto no menos animista:

Basta ver una vez grande hermosura;

que, una vez vista, eternamente enciende,

y en l'alma impresa eternamente dura.

Llama que a la inmortal vida trasciende,

ni teme con el cuerpo sepultura,

ni el tiempo la marchita ni la ofende[78].

Claro está que se trata de un «garcilasismo» que solo dura lo que dura la autosuficiencia de una «lectura» superficial. Enseguida el peso de las apariencias se hace notar, la enunciación organicista desequilibra desde abajo la aparente armonía animista de ambos textos: así esa «sepultura», ese «cuerpo» (y el «temor» respecto a ambos); así esa capacidad del tiempo de poder «marchitar» u «ofender»; o así (a la inversa: como se ve en el cuarteto) esa especificidad del «vivir» («vivir el tiempo») únicamente en el caso concreto de «cuando os miro», etc. Y sobre todo: tan solo una lectura fuera de contexto, que extrajera fraudulentamente estas hileras de versos (o algunas otras similares) no ya de la estructura poética general de Quevedo, sino incluso desde dentro de la misma serie «A Lisi», solo tal lectura «a-contextual» podría en efecto considerar a estos versos como «animistas» sin más, sin anotar ese profundo desequilibrio que el organicismo establece en ellos.

Quiero decir: a Garcilaso no se le hubiera ocurrido nunca decir que el valor del amor se verificaba a partir de la «negación» del cuerpo,

o a partir, por ejemplo, de ese planteamiento (perfectamente «normal» sin embargo para Quevedo) de que el amor se valoriza a partir de su enfrentamiento con la «muerte», es decir, a partir del hecho (obvio para el organicismo) de que se «vive» únicamente a través del cuerpo y de que, sin embargo, el cuerpo se encierra y se pudre en una sepultura. Con lo que el amor se ve así obligado (en Quevedo) a identificarse con una específica noción de espíritu cuyo valor radica en «trascender» (dice Quevedo) hacia la vida «inmortal», más allá de la necesidad de su pútrido entierro.

Tales tipos de planteamientos no existen por ninguna parte en Garcilaso. El amor, el alma, el espíritu, etc., se inscriben en él –recordemos– en una problemática completamente distinta, «son» otra cosa. Por el contrario, los planteamientos de Quevedo sobre el «alma» solo tienen, dijimos, un punto posible de referencia: aquellas enunciaciones de Fray Luis a propósito de la música, o a propósito de la armonía de las esferas y de la «soledad». Solo en Fray Luis (solo en el animismo cristiano) el mundo sublunar puede, en efecto, ser entendido a la vez como la «mezcla disociable» de espíritu y de carne (a la vez, pues, como «reflejo divino» y como «corrupción»). Elementos disociables, esto es: no inextricablemente mezclados (no indisolubles, por obra de la encarnación, como en el organicismo); o, según esa otra enunciación que hemos insinuado: el mundo sublunar concebido como espejo opaco y no como escritura límpida.

En este sentido el amor (en tanto que «signo-eje», en tanto que estructura reveladora del reflejo de Dios) representaría así, en la poesía de Quevedo, la actividad propia por excelencia del «alma interior» durante su tránsito terreno. Del mismo modo que Fray Luis «ve» en las esferas el reflejo (y la llamada) de Dios, del mismo modo que Ronsard «ve» a veces en la «belleza» de la dama el reflejo de la belleza divina, así también en Quevedo el amor es «visto» como realizando una función idéntica a la que cumplen (en sus respectivas texturas) las esferas de Fray Luis o la belleza de Ronsard (de todas maneras aclarando, por nuestra parte, que mientras Ronsard «reelabora» de modo paganizante una larga tradición espiritualista medieval, en Quevedo, al contrario, y a través de los tortuosos caminos del organicismo hispánico –contrarreformista–, esa tradición «medieval» no es en absoluto algo reducible a un «motivo» de reelaboración, sino algo perfectamente vivo y actuante

en la configuración de sus textos).

Solo que, inmediatamente, aparecen otra vez las contradicciones. Las percibíamos ya insinuándose en el primer soneto citado: el «alma libre» por un lado, el «corazón» y los «sentidos» por otro, y en medio aquellos gestos, aquella risa, aquellas manos que aprisionaban al «corazón» y que impedían, con ello, que el «alma» se pudiera vanagloriar de su «libertad».[am] En realidad todo el proceso básico quevedesco está plasmado ahí y su planteamiento contradictorio es fácil de discernir: ¿dónde empieza y dónde acaba el alma interior –o el «alma» sin más–, si, según enuncia Quevedo, consideramos como lo espiritualmente exterior al «corazón» y los «sentidos», etc.? O de otro modo: ¿cómo designar –y proclamar–, como hace Quevedo en varios sonetos, al «amor» como la actividad más propiamente «espiritual» –y por tanto como «signo/reflejo» revelador por excelencia, en su orden, del orden de Dios– si a la vez resulta evidente que en la aparencialidad del amor –un gesto, un cabello desenlazado, una risa– el «alma» se deja aprisionar, deja de perder su libertad y todo lo que la caracteriza como tal? ¿Cómo dar, pues, salida a tal proceso esencialmente contradictorio, cómo realizarlo deshecho bajo la forma ejemplar del soneto?

Solo que la respuesta no puede ser más que una: el problema radica precisamente ahí, en el hecho de que el erotismo sea, en Quevedo, por una parte, la expresión caracterizadora del alma interior mientras que, por otra parte, el erotismo se presente como inevitablemente «sexualizado» unido a las apariencias organicistas (del cuerpo a la sepultura), pegajosamente adherido a ellas, inseparable del organicista (id est, «opaco», meramente «sensual») gesto de las manos, de la risa, del desenlazamiento del cabello, inseparable en fin de la fascinación de la carne. ¿Cómo evitar decir que Quevedo escribe desde el cuerpo?

2.E.— Cómo la contradicción en profundidad aparece enunciada (o «eludida») de muy diversas maneras en los poemas de Quevedo.

Por ejemplo, puede ser enunciada de ese modo específico que vemos a lo largo de los diversos sonetos que se nos ofrecen como demostración del tema de que el amor es «fuerte» (y perdura) más

allá de la muerte: se trata de un enorme empeño (tan característico de Quevedo) por «superar» o «asimilar» el peso de las apariencias («trascendiéndolas», como él mismo dice) nunca concibiéndolas como «transparentes», por supuesto, sino tratando de «negar el cuerpo». Y es, al menos aproximativamente, válido el sentido actual («hegeliano») de esa negación: es decir, «asumiendo» al cuerpo una vez que se le ha pulverizado, que se le ha concebido en su verdad de podredumbre y sepultura, pero concibiéndolo también como verdad inevitable. Todo radica ahí: partiendo de la existencia del «cuerpo» como algo «vivo» se le enfoca enseguida sin embargo (se le «enuncia») como destinado a la sepultura. Con lo que (negativamente) se le purifica, se le puede concebir como espiritualizable –como poseyendo también la «espiritualización»– una vez ya que se le ha definido como algo que se «purgará», se «lavará» a sí mismo en su propia aniquilación, etc.[an] (Repito que nuestra enunciación hegelizante del problema es solo aproximativa –para un verdadero rigor conceptual–, pero perfectamente válida en su valor descriptivo por lo que respecta a este especial «espiritualismo» contrarreformista que vemos en Quevedo).

3. Hacia una solución de las contradicciones: ¿amar al alma o acariciar al cuerpo?

3.A.— Los sonetos en que Quevedo trata de plantear tal contradicción, a partir de esa temática del «amor más fuerte que la muerte» (es decir: el «amor» como signo revelador de que el «espíritu» es «superior» al «cuerpo» en tanto que lo «sobrevive», etc.), son perfectamente conocidos por lo general, y especialmente el magistral:

Cerrar podrá mis ojos la postrera

sombra que me llevare el blanco día,

y podrá desatar esta alma mía…[79], [añ]

Pero hay también otras tematizaciones más concretas, más peculiares (y quizás por ello menos conocidas o menos tenidas en cuenta), de la misma contradicción nodal. Por ejemplo, el soneto que comienza:

Mandóme, ¡ay Fabio!, que la amase Flora

y que no la quisiese; y mi cuidado,

obediente y confuso y mancillado,

sin desearla, su belleza adora…[80], [ao]

Planteamiento que en absoluto puede pretenderse que resulte sin más de un lejano recuerdo (de los artificiosos debates de los «cancioneros» bajomedievales o del «amor cortés», etc.), sino que responde plenamente a un nuevo tipo de enunciación (perfectamente similar por tanto, a la larga, a la tematización del enunciado «amor más allá de la muerte» –o más allá del cuerpo–) de esa contradicción nodal dicotomizadora (alma vs. cuerpo –pero cuerpo–; o bien erotismo vs. sexo –pero sexo–), que venimos anotando como clave en una cierta poética erótica de Quevedo. [Línea a línea, quien manda es el deseo: el deseo que retóricamente se comunica a Fabio (¿amigo o nombre?), para indicarle el mandato de Flora (¿mujer o nombre?), esa dicotomía entre afirmación y negación, entre alma y cuerpo. Más: la anáfora interna en los dos que: que la amase, pero que no la quisiese. ¿Amor vs. Querer? La influencia animista es evidente aquí: amar; la influencia organicista es evidente aquí: querer (querer puede indicar familiarismo o monjismo, pero implica sin duda la sobredosis del deseo: ¿es posible su realización?). Por eso la relación deseo/anulación del deseo (mi cuidado, dice Quevedo) arrastra consigo la última figura: «sin desearla, su belleza adora…». La presencia del deseo determina la línea horizontal del poema, por tanto, la ausencia (prohibición) del deseo determina la línea vertical del poema. Una][ap]

dicotomización contradictoria que se deja exhibir, por lo demás, otra vez en todas sus líneas, en el segundo cuarteto de ese mismo texto sobre Flora:

Lo que el humano afecto siente y llora,

goza el entendimiento, amartelado

del espíritu eterno, encarcelado

en el claustro mortal que le atesora.

Claro que tal dicotomización (amar vs. querer, según la curiosa petición de Flora que Quevedo tematiza –o bien adorar vs. desear, como se nos dice a continuación–, petición que inmediatamente Quevedo reelabora y fundamenta enunciándola en su sustrato más general, el que se nos indica en este segundo cuarteto: por un lado el entendimiento –«amartelado del espíritu eterno»–, o sea, lo propio del alma interior; por otro lado su inevitable «encarcelamiento» en el cuerpo, en ese «claustro mortal» que guarda al «alma» como a un «tesoro», etc.); esta dicotomización, digo, una vez así planteada como plenamente contradictoria en los cuartetos, se disuelve azucaradamente en los tercetos del mismo texto, donde, con habilidad de prestidigitador, el poeta «soluciona» («supera») esa serie de contradicciones esbozadas desde la primera línea. Aunque tal «solución» provenga únicamente del específico carácter de definiciones enunciativas («definiciones»: esto es, dogmáticas y por tanto irrebatibles) que presentan los dos tercetos en su conclusión del planteamiento originario:

Amar es conocer virtud ardiente;

querer es voluntad interesada,

grosera y descortés caducamente.

El cuerpo es tierra, y lo será, y fue nada;

de Dios procede a eternidad la mente:

eterno amante soy de eterna amada.

[O sea: que o Quevedo es estúpido, o es un perro atado que aulla inútilmente a la luna llena. Por supuesto que ni una cosa ni otra: simplemente trata de legitimar la imposibilidad de la realidad al deseo. Más: el deseo, que sostiene el poema, se legitima aquí como ausente a través de articulaciones escolásticas plenamente dogmáticas: → Amar es / → Querer es / → El cuerpo es. ¿No resulta sintomático al menos? Si invertimos la lectura (si lo hacemos de abajo arriba), como nos lo legitima el hecho de que tradicionalmente el último terceto sea la conclusión final del soneto; si lo hacemos así, digo, nos encontramos con la sorpresa de que el enunciado final (y por tanto el principal) es precisamente el cuerpo. «El cuerpo es» ¿qué?… Según Quevedo sus correlaciones previas: a) amar (virtud ardiente: o sea, reviviscencia animista); b) querer: o sea, carne pura: «voluntad interesada» y también «grosera y descortés caducamente». En suma: el deseo carnal (la ausencia/ muerte) por el mero hecho de serlo es caduco, eso es lo despreciable del querer (en el fondo Flora lleva razón), puesto que el cuerpo es tierra, y lo será, y fue nada. Es así como Quevedo construye su poética del tiempo y el verso se repetirá, de una forma u otra, en toda su obra. Por eso el amor solo puede ser espejo de Dios, y por eso la no-presencia del deseo se legitima: «eterno amante soy de eterna amada». Frente a la caducidad del querer, la eternidad del amor. No es que Quevedo sea un imbécil desde el punto de vista de hoy. Es que esa era la única problemática ideológica en que podía moverse.

Así][aq] la larga enunciación opositiva de la temática «amar/ querer» (o «adorar/desear»), tal como se nos despliega en este soneto sobre Flora, no se nos aparece, pues, como algo en esencia distinto al planteamiento dicotómico de las temáticas quevedianas acerca del «cuerpo/espíritu», «corazón/alma» (o «amor/cuerpo»)

que encontrábamos desarrolladas en otra amplia serie de textos, y en especial, decíamos, en aquellos que aparecían como enunciación del tema «amor más fuerte que la muerte».

Al contrario, incluso: es una sola contradicción de base la que alimenta a toda esta serie de enunciaciones temáticas parciales, y la que legitima y fundamenta el desarrollo concreto de la lógica productiva de cada uno de esos textos. Esta única contradicción determinante de base (la dicotomización «alma interior/alma exterior», etc., como apuntábamos) resulta ser, por consiguiente, siempre el punto central de referencia de tan específica poética erótica de Quevedo: [el deseo y su ausencia, la corporalidad y su espiritualización ascética. Una problemática que se nos presenta:] [ar] a) bien como determinación activa, perfectamente visible en los textos; b) o bien como determinación «en hueco», cuando a veces Quevedo parece tratar de borrar esa dicotomía encadenante (tratar, por ejemplo, de eliminar las fronteras del «amar» y del «gozar», etc.). Así en el soneto que comienza:

Ay Floralba, soñé que te… ¿Dirélo?

Sí, pues que sueño fue: que te gozaba…[81]

[Pero no deja de ser sintomático que el sueño sea así la anulación del deseo, puesto que el sueño es precisamente signo de la vida en todo el siglo XVII. ¿Qué presupone pues esta relación íntima sueño/deseo en la poética de Quevedo? Por supuesto nada de Romanticismo ni de contradicción entre la ilusión y la realidad al modo de Cernuda o Eliot. Vayamos solo a la lógica interna del texto de Quevedo en su extraña relación entre organicismo y animismo.

Nada más fácil aparentemente que lo que nos dicen estos dos versos. Pero la facilidad de la evidencia es el síntoma mismo de lo engañoso. ¿Qué significaba sueño en el XVII? Evidentemente no lo mismo que hoy después de Freud. Quevedo parece decirnos simplemente lo nocturno como lo no-verdadero. Por eso, por no ser verdad, se atreve a decir sí: sí (que te gozaba). Y en medio la

interrogación (¿Dirélo?) y los puntos suspensivos: que te… Demasiada grafía para tan poca escritura: dos líneas para decir un sí. Pero decir sí al gozar es demasiado hasta para un organicista del XVII que se niega a reconocer al cuerpo como cuerpo (tiene que espiritualizarlo) y al goce como goce (tiene que enmerdarlo o divinizarlo siempre: las burlas y las veras). La única carne (es sintomal) que se puede comer es la de Cristo, ¿cómo gozar la carne de una mujer?][as]

3.B.— El habitual paradigma dicotómico se borra aquí, en efecto, la carne y el espíritu se juntan (se funden el amar y el gozar), pero solo en cuanto que se trata de un sueño. Con todo, el poema entero es muy complejo: Quevedo parece aludir en él únicamente a una oposición particularizada entre el «amor» y el «goce», pues se trataría, al parecer, de achacar a Floralba (a ella únicamente) el establecimiento de la frontera entre ambos momentos: la amada impide la realización (en todos sus sentidos) del «amor»: es nieve fría sobre la que resbalan inútilmente las llamas del amante:

Mis llamas con tu nieve y con tu yelo,

cual suele opuestas flechas de su aljaba,

mezclaba Amor, y honesto[at] las mezclaba,

como mi adoración en su desvelo…

Evidentemente se trata de una nueva reelaboración del tema animista (designar la oposición bajo los estrictos términos –y su lógica interna, por tanto– de «llamas» y de «nieve», prueba inequívocamente esta impregnación animista) del desvío amatorio, de la ausencia desdeñosa, etc. Y en consecuencia no es, pues, «Floralba» (como resulta obvio por lo demás) quien actúa como causa efectiva del poema, sino que es esa lógica animista de la «ausencia» y del «desdén» la que determina en primera instancia la

elaboración del texto. Ahora bien: como hemos esbozado antes, tal lógica animista del desdén (de la imposibilidad real del «amor», etc.) no es utilizada por Quevedo sino para tematizar continuamente un enunciado único, siempre el mismo: es imposible que el ansia de «amor» tenga una correspondencia adecuada, un verdadero saciamiento en el transcurso de la vida terrena. Y este es ya un enunciado organicista; o mejor dicho: infraestructuralmente determinado por el impacto del «horizonte organicista». Es, pues, desde esta perspectiva organicista final (lejana, «en hueco») desde donde Quevedo «reinterpreta» y «utiliza» siempre la lógica animista de la ausencia (del desdén o del desvío), etc., lógica que en el animismo tenía un sentido perfectamente distinto, por supuesto (se trataba ahí de ejemplificar, a través de la ausencia y del desdén, únicamente las dificultades del «alma» en el momento de expresarse –por sí misma en relación con otra «alma»–, el esfuerzo del «alma verdadera» bien para tratar de eliminar sus propios obstáculos «materiales», superfluos, o bien por tratar de «transparentarse» a través de la «materia» en general o de la «materia» particular, concreta, que impedía su relación con otra «alma», etcétera).

En Quevedo, en cambio, cuando reinterpreta esta lógica animista (cuando «usa» a su manera la temática del desdén o de la ausencia) todos los elementos básicos, auténticos, de tal lógica desaparecen, o mejor, quedan «ignorados».

Quevedo no los percibe, no puede «verlos» (su inconsciente organicista se lo impide). Y así el amor de Quevedo no es nunca la expresión de un «alma subjetiva», privilegiada y previa (y «originaria»), sino que el amor es tan solo el reflejo (directo, efectivo: no «retórico» como en Ronsard) de un espíritu superior (Dios), la «verdadera» Causa tanto de cualquier actividad amorosa como de su enunciación en el texto de un soneto. Por tanto en Quevedo el «amor» (y el «alma» que en el «amor» se expresa reveladoramente) al no ser más que reflejo de ese Espíritu superior, no puede ser enunciado más que como carencia, como algo, dijimos, inevitablemente mutilado, algo, pues, que únicamente sirve para aludir a lo que está más allá de sí mismo, hacia la Verdad que el «alma» balbucea (y «revela» en el dibujo de sus contornos: especialmente cuando quiere «amar»), pero que no puede expresarse nunca plenamente por sí mismo, etcétera.[au]

En una palabra: el «amor» humano lleva a Dios siempre (y más aún cuando se trata de una «expresión» del alma interior). Por eso el amor humano no puede realizarse nunca en su plenitud durante la vida terrena. Y menos aún cuando se trata de un «amor» expresado directamente desde el alma «espiritual» o «interior»: pues entonces es cuando más se notará la carencia y la falta del Amor verdadero, etc. (Por supuesto que en el animismo ocurre exactamente lo contrario: un «amor» expresado directamente desde un «alma bella», con todo su furor y toda su energía, es precisamente el que tiene más posibilidades de realizarse efectivamente –o al menos el que nunca notará en sí ninguna carencia, sino que solo se lamentará de la mezquindad o la opacidad del «alma» ajena que desea, etcétera–).

3.C.— Las esferas de Fray Luis, el amor en Quevedo: he aquí, pues, dos específicas (y sustanciales) transformaciones de la lógica animista propiamente dicha. Y así la productividad que se desprende de ambas enunciaciones (de tales esferas o de tal amor) no tiene nada que ver, en su fondo, con la verdadera productividad de base del animismo arreligioso (aunque los términos usados en cada una de estas problemáticas pueden a veces parecer idénticos).

Y además: transformaciones (Fray Luis y Quevedo) de la lógica animista que presentan también su propia escala de gradación jerárquica. Ya hemos analizado la específica dialéctica productiva de Fray Luis (y la de tantos otros –como Aldana, De la Torre, etc.– en la similar circunstancia histórico-ideológica del «animismo cristiano»). Y por supuesto que su distancia respecto a Quevedo es abismal, como puede fácilmente imaginarse, básicamente porque Fray Luis no escribe impulsado desde el asfixiante horizonte organicista, y Quevedo sí. Pero emparejar a Fray Luis con Quevedo es imprescindible. Sin comprender los motivos que llevan a Quevedo a «reconocerse» en la práctica poética del fraile agustino es de hecho imposible llegar a comprender la específica proyección poética del propio Quevedo. O al menos: si se puede llegar a comprender la lógica de base que lleva a Quevedo a «reconocerse» en Fray Luis, podremos decir que se habrán llegado a comprender las líneas de fuerza básicas que determinan la estructura poética

quevedesca.

Esferas en el uno (Fray Luis), Amor en el otro (Quevedo): imágenes, pues, de lo necesariamente mutilado, de la presencia huidiza (destellante, deshecha en brillos) de la Verdad divina y en consecuencia: focos atractivos hacia la búsqueda de un «más allá», ejes impulsores de la necesidad imperiosa de realizar un «salto» al otro lado del Espejo.

Es a lo largo de esta perspectiva básica como podemos ahora volver a leer toda la temática del «sueño» (o de los Sueños) en Quevedo. Y en primer lugar este soneto en que le veíamos soñar con que «gozaba» a Floralba.

Podemos, en efecto, precisar ahora mucho más en estricto nuestro planteamiento: ya habíamos visto cómo, de toda evidencia, en la lógica interna del poema la contraposición entre el «goce» del sueño y el «desdén» de la vigilia no era más que una reelaboración de la temática animista de la ausencia o del desvío, etc. Y ya habíamos definido también el especial uso («reinterpretación») que Quevedo suele hacer de esta temática animista, precisamente para enunciar a través de ella el enunciado organicista decisivo: que, puesto que todo en esta vida es corrupción y caída pecaminosa, nada es posible «esperar» de las recompensas que en esta vida se nos prometen. Acariciar el cuerpo, poseer la piel, solo supone poseer la corrupción.

Es preciso, pues, señalar que tal estructura ideológica deberá siempre ser tenida en cuenta a la hora de analizar la lógica poética quevedesca y las categorías que la constituyen. Es decir: ni siquiera en este soneto a Floralba (donde los términos empleados son sin duda perfectamente animistas), ni siquiera aquí, digo, resulta posible «descontextualizar» la lógica erótica de Quevedo. La fracturación (el «desengaño», pues, a la larga) que el «amor» arrastra consigo (y más cuanto más «espiritual» es) nunca responde solo a una circunstancia particular (digamos: a la «frialdad» de Floralba), sino que se trata de algo inscrito en la propia estructura del hecho amoroso, en su propio carácter de «signo-reflejo» privilegiado (por tanto a la vez expresando a la «Verdad divina» y a su «carencia», etc.) de la naturaleza humana. [Y Naturaleza Humana tiene aquí, así, el fuerte sentido escolástico, organicista (imagen y semejanza divina: el especulum y la sindéresis con la que se extrae el significado espiritual de las apariencias terrestres), no el

sentido laico que la imagen de Naturaleza Humana tendrá luego para los ideólogos burgueses.][av] Y a la inversa: es precisamente por esta estructura de base por lo que todas las «enunciaciones» amorosas deberán ser descritas, de hecho, siempre por Quevedo como frustrantes, como falseadoras, como dañosas, y, por consiguiente, como únicamente posibles de realizarse «satisfactoriamente» –si acaso– en el interior de un sueño. Claro que, si la vida es sueño, entonces ¿qué?

4. El coño y el culo: el excremento y el gozo

4.A.— «Sí, pues que sueño fue: que te gozaba…». El texto es decisivo ya que, por más que se repasen las restantes obras producidas por Quevedo (tanto las obras en prosa como las obras en verso), jamás se encontrará una enunciación similar de la satisfacción erótica (cfr. sin embargo los textos atribuidos, o los auténticos usados por Barbadillo o por Cela)[82]. En Quevedo sí es posible hallar, digamos, un número suficiente de textos que justifican la apreciación de Octavio Paz[83] (apresuradamente «fenomenológica», sin embargo, como todas las suyas) acerca del continuo «travestismo» de los términos quevedescos, por lo que se refiere a la mutación de la «cara» en «culo» (y por tanto del «culo» en «cara», etcétera).

Quiero decir:[aw] es perfectamente posible espigar en Quevedo textos justificadores (repito: tanto en prosa como en verso) de un escatologismo a ultranza, similar en gran medida al segregado desde el puritanismo ascético de Swift, aunque por «razones» completamente opuestas. En efecto (y es en esto en lo que Paz lleva toda la razón) Quevedo jamás se hubiera acongojado por el hecho de comprobar (como sin embargo hizo Swift) que «¡Oh! ¡Celia, Celia, Celia caga!»[84].

Todo el resto de las elucubraciones del poeta mexicano sobre nuestro «siglo de oro» y sobre el capitalismo anglosajón son en exceso apresuradas (o, mejor dicho: son meras segregaciones del

culturalismo y del historicismo «fenomenológico», al modo de Dilthey o Spengler, etc.). Pero esto sí que es verdad: Quevedo no se «asusta» del culo, mientras que a Swift el culo le aterroriza. Dejemos de lado el «historicismo» pseudofreudiano en que espuriamente trata de «fundamentarse» el místico Norman O. Brown[85] para hablar acerca de Swift (pseudofreudianismo en el que a su vez se «fundamenta» Octavio Paz para establecer esa tan curiosa comparación entre Swift y Quevedo). Lo cierto es que sin duda Quevedo habla mucho sobre el «culo»[86], pero muy poco sobre el «coño». Quiero decir, el escatologismo anal que Quevedo practica no solo no tiene nada que ver con el actual historicismo espiritualista (pseudofreudiano, repito) resucitado en U.S.A., sino que únicamente puede ser explicado a partir de la especial infraestructura ideológica que el organicismo supone en el XVII: el culo sí, porque el hombre es excremento, mierda, corrupción, caída en el pecado (y de ahí la alternancia posible: el orgullo del «yo» –que se refleja en la cara– lo niega Quevedo tanto como San Francisco de Sales; con otros argumentos, pero desde la misma base ideológica: identificando la cara con el culo, triturando el «yo» bajo su enunciación como corrompido, cagador, agusanado en potencia, etc.: caraculo); el coño no, porque el erotismo (a partir del imborrable umbral establecido por la poética animista) es «verdad», es «pureza», es «belleza del alma», etc. (lo inconcebible para el organicismo). Excepto si se trata, como ocurre en tantos poemas satíricos de Quevedo (pero fijémonos, nunca en los «esencialmente eróticos»), de considerar al erotismo en el mismo nivel de degradación y corrupción (bajo el mismo prisma «excrementado») con que se considera al «culo».

Salvo en tales casos, pues, la efectiva realización del erotismo (su plasmación real en el «coito», en el «goce») no se presenta nunca en Quevedo.

O, mejor dicho: no puede presentarse (el inconsciente organicista se lo impide de modo radical) siempre que se trata de plantear el hecho de tal realización «gozosa» a través de una estructuración «espiritualista» y «embellecedora» del erotismo, tal como se da en estos textos en que Quevedo reelabora (a su modo, desde luego) los valores básicos de la lógica animista. En esos textos el horizonte organicista puede, sí, incluso admitir la existencia de un erotismo

«espiritualizador», pero nunca la existencia de un erotismo efectivamente realizado, satisfactorio, carnal.

En una palabra, pues: la normatividad organicista al respecto puede condensarse de hecho en este esquema básico que enunciamos, excepto cuando el «sexo» es considerado como «ano», esto es, como parte del excremento y de la corrupción de la carne, como parte del ancestral «pecado» de todo lo terreno. Y por tanto, o bien condenable sin más, o bien destinado a la sátira y a la ridiculización. El «sexo», pero también la «cara». O sea: cualquier tipo de enunciado que trate de afirmarse como representativo de la realidad autónoma del «yo» –y de su «conducta»–, autonomía inmediatamente sometida al pasto de la vejación, o incluso de la destrucción literal (se trata de niveles, por supuesto: una cosa es burlarse de la vulva –o del «coito»– y otro cosa es quemar efectivamente judíos o herejes; pero en ambos casos la infraestructura organicista es igualmente implacable).[ax] Y en consecuencia, como puede deducirse obviamente a estas alturas: es por esto por lo que gozar a Floralba solo puede realizarse en el interior de un «sueño», jamás en «realidad». Por mucho que Quevedo «espiritualice» a las apariencias, por mucho que trate, pues, de adaptar su poética a la lógica animista (y de «adoptarla», a su manera desde luego), por mucho que trate, en fin, de tematizar al erotismo (o mejor dicho: precisamente por ese obsesivo afán «espiritualizador») el coito (el «sexo») estará siempre prohibido, vedado, tachado (imposible de asumir) para la poética de Quevedo. Con la carne se «peca»: argumento organicista número uno, irrebatible. Imposible de «espiritualizar». Floralba no es en absoluto culpable (en todo caso será «víctima»: desde entonces –desde «siempre», según el organicismo– arrastrará, hasta hoy, su «carne» –y sobre todo su hendidura, su vulva– como un signo del mal, del castigo, de la «regla de sangre», algo a expiar, a redimir, a odiar –«odiar» el propio cuerpo–, o mejor dicho: no poder «gozar» nunca –¿cómo sería posible? –, no ya en el «inconsciente» sino en un «inconsciente» de siglos –la «culpable» hendidura de Eva, etcétera–).

El ano y el excremento: eso somos. El organicismo no cede ni un ápice: todo «su» orden se precipitaría hacia abajo, se derrumbaría en caso contrario. ¿Cómo puede Quevedo pensar en «gozar» una carne, un coño, una vulva, un sexo? Lo impensable es que se atreva

a pensarlo, por supuesto, pero sobre todo que se atreva a enunciarlos públicamente, en un poema: «…que te gozaba…». Las contradicciones se amontonan sobre él: no se trata solo de que se empeñe en aferrarse a la lógica animista, y que sin embargo sea incapaz, en su práctica enunciativa (poética), de plasmar efectivamente la realización inevitable de tal lógica en tanto que básicamente erótica (id est: su consumación en el coito; cfr. al contrario los casos de Petrarca, Aretino, Boccaccio, Delicado, Rojas, Shakespeare, Ford, Donne, etc., o, al menos, la obsesiva búsqueda de tal realización de los Garcilaso, Ronsard, Herrera, etc.); no solo, pues, la imposibilidad básica en Quevedo de llevar hasta el final esta lógica animista (esta lógica de gozar limpiamente de un sexo), sino que se trata ante todo de las limitaciones radicales que el organicismo impone, en cualquier aspecto, ante el proyecto poético de Quevedo. [Y por supuesto tampoco se trata de que Quevedo fuera un homosexual (como también se le ha achacado a Góngora). Evidentemente no lo era en su práctica vital: se trata sencillamente de que no podía traspasar el límite, no podía decir más que lo que ese límite organicista le obligaba a decir por debajo: gozar es pecado. Pues la cuestión es obvia:][ay] ¿cómo concebir incluso que el fin del erotismo (id est: de la «espiritualización de las apariencias» según la lógica animista) tuviera que ser el «goce»? He ahí el problema y he ahí la «retórica» quevediana que trata de resolverlo, de asumirlo: Floralba, si no te «gozo» es porque tú no quieres, «gozarte» es solo posible cuando me pongo a «soñar», etc. Podría decirse en rigor: obviamente ni dormido ni despierto un organicista puede concebir «gozar» de verdad a una mujer, a no ser como pecado, como transgresión, como «vicio» (y a la inversa: jamás desde la misma perspectiva podría concebir una mujer «gozar» –id est: incluso el tan organicista «ser gozada»– a no ser como concesión o débito conyugal, como transgresión del orden moral, como prostitución, en suma –«legalizada» mediante el matrimonio, o no, etcétera–).

En una palabra, pues: si hay un elemento verdaderamente grotesco en Quevedo no cabe duda de que radica en esta vacua «seriedad metafísica» con que trata de resolver esa específica castración erótica que se nos presenta como un efecto obvio (y por supuesto inevitable) del inconsciente organicista que determina básicamente la poética quevedesca y que, sin embargo (en su propia lógica

interna), en absoluto es «castrante», excepto para aquellos casos en que (como ocurre en la poesía «seria» de Quevedo) se pretenda justificar y legitimar el eje de la vida humana a partir del «erotismo» (y por tanto de la «espiritualización de las apariencias»), [az] como había tratado de hacer la poética animista (y como se hallaba inscrito en los mecanismos animistas más de base, aquellos con los que Quevedo entra en relación, etcétera).

En suma: entre el excremento y el sexo, entre el sueño y el goce, se extiende una contradicción insoportable y perfectamente insoluble para el organicismo.

Perfectamente consecuente, por tanto, el hecho de que la poética quevedesca trate, ante todo, de espiritualizar esa profunda opacidad aparencial inscrita en el organicismo, darle un sentido (es decir, un espíritu) a la podredumbre de las apariencias, y entendiendo este término de sentido al modo feudal que señalábamos, esto es, con una significación similar a la que el término posee cuando se habla de los sentidos de las Escrituras o de que solo en la palabra de Dios radica el sentido, etc. Y ante todo introducir ese espíritu (ese sentido) en el estrato aparencial más grosero, más opaco y más obsesivo: el sexo. Esto es: en aquella apariencia que parece simbolizar por sí misma la «autonomía» del «cuerpo» y su fuerza, una vida propia de lo corporal, una energía propia de la carne: [el saber y el poder de la carne se intenta anular así (por parte de Quevedo) a través de la espiritualización del cuerpo (o a través de su excrementación; la lógica que hemos llamado: «lo cara-culo».] [ba]

4.B.— Y la última contradicción aquí: esta tremenda importancia que el organicismo concede al sexo (al considerarlo como el signo aparencial por excelencia, el que parecería «hablar» por sí mismo de tal «autonomía» del cuerpo)[bb] se traduce, inmediatamente, en el no menos tremendo esfuerzo por borrarlo, por tacharlo, por hacerlo desaparecer (o al menos por «reducirlo», maltratándolo, mediante una degradación y una vejación continuas –vejación en la que al sexo femenino suele corresponderle siempre la peor parte, como es evidente–, etcétera).[bc]

Y sin embargo, pese a esto, es precisamente el peso de la infraestructura organicista (por esa importancia concedida –aún «negativamente»– al sexo, y por la carnosidad y la corporeidad que en el organicismo tienen las apariencias), es a partir de tal infraestructura, digo, como Quevedo se verá impulsado a erotizar plenamente al animismo cristiano y a concebir básicamente como un proceso de erotización su peculiar tratamiento «espiritualista» de las apariencias. Y ello no solo en su poesía «seria» sino asimismo en las «sátiras»: cuando Quevedo (en uno de sus más famosos logros por lo demás) llama al pedo «ruiseñor de los putos»[87], podemos apreciar claramente cómo en la construcción de tal imagen subyacen estas dos tendencias contradictorias que señalamos:

1) Por una parte, la espiritualización (y «dignificación» por tanto) animista de las apariencias (es decir, la identificación «pedo/ ruiseñor») y la asimilación, de hecho, de tal proceso espiritualista a un proceso de erotización (en este caso la identificación entre el sexo y el ano –identificación presupuesta ya previamente por la propia temática homosexual aquí elaborada–, pero el proceso «espiritualismo/erotización» se da igualmente en cualquier otro caso).

2) Y, por otra parte, la inmediata infraestructura organicista que (determinante sobre la estructura anterior) actúa para borrar –corroer– por debajo todos los efectos producidos (toda la «escritura» trazada) por aquel proceso del animismo erótico: la «dignificación» se evapora, el «espiritualismo» sólo segrega sátira precisamente al ser contrastado con la «opacidad real» de las apariencias, y estas quedan reducidas a su verdadero lugar de corrupción, de bajeza: cómo serán los «putos» cuando para ellos el «pedo» es un «ruiseñor». Y así también en la carta, que fecha el 21 de agosto de 1645 desde Villanueva de los Infantes, al borde ya literalmente de la muerte, donde a propósito de la situación del país,[bd] escribe:

Muy malas nuevas escriben de todas partes, y muy rematadas, y lo peor es que todos las esperaban así. Esto, señor Don Francisco [se refiere a Francisco de Oviedo, uno de los pocos fieles amigos de los últimos años], ni sé si se va acabando ni si se acabó: Dios lo sabe, que hay muchas cosas que pareciendo que existen y tienen ser, ya

no son nada, sino un vocablo y una figura[88].

El texto, impresionante, es considerado por Blecua[89] como un verdadero «epitafio del imperio».[be] Lo que Quevedo denomina lacónicamente como «esto», lo que no sabe si se está acabando o si se acabó: Quevedo, hombre «político» (inevitablemente hasta la agonía), lanza ahí su último diagnóstico. Falta por ver lo que en el «esto» pueda haber de identificación entre la ruina del poderío nobiliario («organicista-feudalizante»: algo por lo que Quevedo siempre luchó) y la ruina del absolutismo estatal hispano. Pero tal planteamiento (aunque fundamental para cuando se trate de dilucidar quiénes son los que hablan de caída del «Imperio», cuáles son, pues, los términos –y los intereses– en que tal «caída» se enuncia –tal «epitafio» se escribe–); ese planteamiento, digo, no nos interesa ahora directamente a nosotros. Lo que nos interesa es tan solo la específica enunciación en que el «diagnóstico» quevedesco se despliega. Es decir, esa enunciación respecto a las cosas que parece «que existen y tienen ser», y que sin embargo «ya[bf] no son nada», salvo «un vocablo y una figura».

¿Cuál es la lógica que subyace a tal enunciación? Evidentemente el elemento determinante es ya aquí (como ocurre en casi todos los textos en prosa de Quevedo, y sobre todo en los de su vejez), sin tapujos, la perspectiva organicista. La contraposición entre tener el «ser» (la existencia sustancial) o parecerlo meramente (ser «figura» o «vocablo» sin sustancia interior) es un enunciado casi escolástico y al pie de la letra. Pero la superestructura animista no se ha perdido, ni siquiera en este caso: pues el «no sé si se va acabando ni si se acabó» (y su corolario lógico: «Dios lo sabe») constituye un enunciado que se asimila también directamente a todos aquellos textos que en la poética quevedesca aluden a la fugacidad del presente, a su movilidad (por ejemplo: «soy un fue, y un será, y un es cansado») como signos de lo aparencial en contraposición por ello a la quietud y la inmovilidad del nivel puramente «espiritual» (el amor, Dios, etc.) en que el poeta anhela situarse.

«Vocablos» y «figuras», es decir, «vacíos», cosas que no existen, aunque parecen tener el ser. Recordemos que era eso lo que reprochaban los teóricos organicistas (incluido el propio Quevedo) a

la poética gongorina: es este el cuerpo que carece de alma, de sustancia (una especie de «zombie», se diría: el muerto vivo). Solo que Quevedo, a la vez que le reprocha al gongorismo tal falta de encarnación[bg] (como en todo el organicismo estricto) del «espíritu» en las «apariencias», se lo reprocha a la vez (o mejor, esa carencia se enuncia a la vez) a través de términos animistas. Es decir: uno de los dos niveles que deben coexistir (en este caso el nivel «espiritual» puro) ha faltado a la cita, no existe, no se da. «Vocablos» y «figuras» son términos, pues, que en los textos de Quevedo lo mismo pueden «decirse» desde la lógica organicista que desde la lógica animista. O mejor: aunque aquella (la organicista) sea «determinante», la presencia de esta (la animista) es siempre inevitable.

5. La primera solución de la poética quevedesca: el alma no tiene sexo; el sexo sí tiene alma

5.A.— En suma, pues, y respecto a la poética quevedesca: cadena de contradicciones, desequilibrio tras desequilibrio, y en consecuencia ambigüedad inevitable al acumularse y superponerse unas tendencias ideológicas sobre otras; y todo ello determinado siempre, sin embargo, en un último sentido, por las exigencias de la lógica organicista. [Es que Quevedo era muy feudal, es que Quevedo llevaba la sangre en la tinta: quizá nunca se perdonó el hecho de ser cojo en un mundo tan organicista donde el ser cojo era casi un «delito». Como la «corcova» de Alarcón[90], decíamos, o como las formas de fealdad de una mujer. El corporalismo (también sanguíneo: los nobles, los judíos, los moriscos) se imponía de modo tan agobiante (los enanos o los pobres de Velázquez) que quizá por eso Quevedo intenta «espiritualizar» el cuerpo.][bh] Pues, en efecto, sabemos que en tal lógica organicista las apariencias pesan, se sienten, se tocan, huelen: tienen «cuerpo». Quevedo se empeñará en que también tienen «espíritu» (esto, repito, en sus poemas serios; en los satíricos Quevedo suele utilizar su propio procedimiento al revés, lo invierte para provocar la burla). Precisamente mediante el contraste –exacerbado– entre la aparente dignificación que el

«espiritualismo» conlleva y la real bajeza que el organicismo presupone para las apariencias. El caso que acabamos de ver –«pedo/ruiseñor»– es ejemplar al respecto. Pero recuérdese igualmente –y también de modo ejemplar– la famosa descripción del Dómine Cabra en El Buscón[91]: el «espiritualismo» que recorre el texto –todas las «apariencias» de Cabra son «espiritualizadas» en tal descripción– solo sirve para acentuar por contraste y hasta el paroxismo la «bajeza» real de tales apariencias así descritas).[bi]

Pero directa o indirectamente, asimilado o no a la «erotización», el procedimiento espiritualista es siempre crucial en Quevedo. Y Quevedo no es un caso único: el animismo religioso, bien por el recuerdo palpable de su tradición ortodoxa, bien por la presencia del «desafío» protestante (y su indudable influencia en cualquier sentido), penetra profundamente, oscuramente, en el marco organicista de la España del XVII. De ahí una serie de actitudes religiosas bien significativas: por ejemplo, la obsesiva acumulación de éxtasis, visiones, transportes, revelaciones, convulsiones, etc., entre monjes y monjas; de ahí la presencia latente de una mística que (incluso a través de las «llagas») no hace sino traslucir el impacto decisivo de ese espiritualismo religioso al que aludimos: se trata de «almas» que han tenido el «privilegio» de poder desprenderse de su «cuerpo» y de entrar en contacto directo con Dios («contacto directo» –alma a alma– como el que practican los protestantes a través de la Biblia; «desprendimiento» del cuerpo como se realizaba en los iluministas o en la poética «ascética» de Fray Luis; expresión directa del «alma», como la que se realizaba en el discurso «laico» y «erotizante» de la poética animista propiamente dicha, etc.); o, de ahí también, la curiosa inserción de enunciados «espiritualistas» sobre un trasfondo organicista que podemos apreciar en tantos predicadores de la época (comenzando por Fray Luis de Granada),[bj] o en otros escritores y artistas «seglares», impregnados igualmente en su fondo por la normatividad moral organicista, etcétera.[bk]

Quevedo, pues, no es un caso único: su «paulismo» y su «espiritualismo» poéticos se desprenden desde esta específica coyuntura contradictoria, tan ampliamente generalizada en los momentos en que él escribe. Nada de extraño, pues, en su intento de demostrar que «las apariencias» también tienen «espíritu»; nada

de extraño en sus desequilibrios y en sus contradicciones; nada de extraño, en fin, en el hecho de que sea capaz de concebir como disociables –como mutuamente desprendibles– el «alma» y el «cuerpo»:

Yo dejo la alma atrás; llevo adelante,

desierto y solo, el cuerpo peregrino,…[92]

Y ello tanto si el «desprendimiento» se efectúa al revés que en los «éxtasis» místicos (como ocurre aquí), como si el «desprendimiento» se realiza en el mismo sentido que en los «éxtasis» (id est: no que el cuerpo sea quien abandone el alma, sino que sea el alma quien abandone al cuerpo); por ejemplo:

Desierto estoy de mí, que me ha dejado

mi alma propia en lágrimas deshecho…[93]

O bien:

Espíritu desnudo, puro amante,

sobre el sol arderé,…[94]

5.B.— Éxtasis, transportes, desprendimientos, abandonos: pero también Sueños. Lo hemos visto en el soneto a Floralba, y allí intencionadamente hemos dejado el término flotante y sin definir, como si su significado fuera obvio. Con lo que, evidentemente, decíamos, lo estábamos dejando abandonado a la inevitable

«lectura» actualizadora (a la inevitable interpretación posburguesa) de su sentido: el sueño, pues, interpretado, o bien (según la óptica empirista) como algo similar a lo «irreal», lo fantasioso, lo imaginativo, etc. O bien (según la óptica hegelianizante) como algo similar a la actitud «alienada» o a la actitud «evasiva», etc. [Permitásenos así volver a nuestro planteamiento inicial.][bl]

Añadiendo también que es aquí, ante todo, perfectamente posible una «lectura hegeliana» –ya lo indicábamos– de este texto quevedesco sobre Floralba (bien desde la alienación o bien desde la evasión, pero sobre todo desde esta última). Es decir, «leer» lo siguiente: Quevedo no es capaz de «gozar» a Floralba sino en el sueño; por tanto, se evade de su frustración «real» –sublimándola– refugiándose en un mundo fantasmagórico, etc. Dejar flotar los términos (propiciar, pues, este tipo de «lectura» hegelianizante) ha sido, repito, algo que hemos hecho con plena consciencia de la imprecisión decisiva a la que abocábamos al texto, pero lo que nos importaba era allí mostrar ante todo la imposibilidad organicista de concebir –de enunciar por tanto– el «goce» de la «carne», y cómo era esta imposibilidad organicista la que realmente actuaba en el sentido del poema, pese a su aparente enunciatividad animista (más o menos: Floralba es fría, su desdén me sume en la ausencia, solo puedo «gozarla» en el sueño, etc.). Esto es: como si la contradicción principal fuera entre el sueño nocturno del amante y la frialdad diurna de la amada. Cuando en realidad la contradicción principal se originaba mucho más allá, en la contraposición entre amar y gozar que era, sin embargo, la contraposición que de verdad nos revelaba, como hemos visto, el auténtico engranaje en que se estaba jugando todo el proceso. (Es decir, en cuanto que el término amar suponía la presencia de la lógica espiritualista de Quevedo, y en cuanto que el término gozar –o querer, etc.– suponía, al contrario, la reinterpretación del «amar» desde la presencia decisiva del inconsciente organicista que trazaba rígidamente las fronteras y las limitaciones de tal proceso: «amar» –como «espiritualización»– puede ser admitido; «amor» –como «goce»– no puede ser admitido nunca por el organicismo, etcétera).

Ahora bien: al ser este planteamiento el que pretendíamos dejar establecido, ante todo, el riesgo inevitable de que tales términos se asimilasen desde una interpretación hegelianizante no tenía

demasiada importancia en ese momento, pues no podía ser excesivamente deformadora de la que pretendíamos mostrar. A fin de cuentas «leer» el sueño del goce como «alienación» o como «evasión», etc., no bloqueaba de lleno –al menos momentáneamente– el sentido de nuestro planteamiento. Sin embargo, ahora el flotamiento de los términos sí puede ya resultar peligroso. Se trata, pues, de precisar, y rigurosamente. Ante todo: el término sueño (y la lógica inscrita en él, por supuesto) que usa Quevedo –o que usa el XVII en general– no puede en absoluto interpretarse desde una u otra de las lógicas características del horizonte ideológico clásico-burgués. Ni «alienación», pues, ni «evasión», ni «irrealismo imaginativo», etc. Se trata –en el XVII– de un término (y una «lógica interna» en él, repito) que responde a una significación muy específica, perfectamente compleja y preñada de dificultades. Y más aún cuando tenemos en cuenta que la temática del sueño (de los «sueños») no es de ningún modo algo provisional o arbitrario en Quevedo, sino un elemento de base a partir del cual se estructura una de las partes más decisivas –y más continuas– de su producción global (recordemos que los considerados como los cinco «sueños canónicos»[95] los redacta Quevedo sucesivamente nada menos que entre 1606 y 1622; de 1627 es el «Discurso de todos los diablos»[96], que, aunque añadido a los Sueños en ediciones antiguas, es, sin embargo, ante todo un discurso político en el pleno sentido que en la Transición tiene la temática política). La significación estricta del «Sueño» en Quevedo –y en el organicismo en general en el XVII– precisa, pues, de una delimitación mucho más rigurosa. En esta perspectiva podemos retomar (como condensaciones claves de tal compleja significación también en el XVII) la idea del «sueño» como imagen de la muerte («El sueño, que es imagen de la muerte…», enunciará estrictamente Quevedo en el soneto que comienza: «Más solitario pájaro ¿en cuál techo…?»[97]) y la idea del «sueño» como representación de la «vida» (idea –como hemos podido comprobar una y otra vez– tan característicamente sintomática de la dialéctica organicista en sentido estricto). Una temática esta que ya nos apareció incluso al analizar el funcionamiento del organicismo plenamente feudal[98].

Digamos, así, que el «Sueño» en Quevedo es solo uno de los caminos posibles que el espiritualismo concibe (como los éxtasis, las visiones, etc.) para practicar la disociación real del alma y el

cuerpo, el desprendimiento de aquella y, por tanto, el momento en que el «alma» es capaz de llegar a concretarse como realidad directa puramente «espiritual», capaz en fin de vivir su vida «autónoma», etcétera.

Así ocurre con esa alma «autónoma» –libre– que (en los Sueños), desprendida de lo terreno, es capaz de contemplarlo todo desde «arriba», de asistir con pleno derecho al Juicio Final (La Hora de todos)[99], o de «juzgar» igualmente con pleno derecho ella misma, en tanto que «espectadora» o «visionaria» superior, purificada, etc. Y de ahí, en fin, esa única posibilidad de gozar a Floralba en «sueños», no por supuesto como evasión (o alienación, o irrealismo, etc.), sino en tanto que en el sueño el «goce» es posible porque se trataría de un contacto ya plenamente vivido en la total autonomía del espíritu (el «goce», pues, trascendido –y aceptado únicamente– hacia ese nivel de espiritualismo puro, al modo del placer o del éxtasis de los místicos en su contacto directo –su fusión– con Dios). Solo que aquí –en el «sueño» del poema– son la carne de Floralba y la carne del amante –y no ya el «cuerpo» de Dios– las que, para gozar, se espiritualizan plenamente como tales cuerpos, y así el goce carnal, corporal, se hace posible. O como dice Quevedo en prosa:

Los que bien se quieren, desde las atalayas de sus corazones ahuman, entre sueños razonan y por señas se entienden[100].

Hay, pues, incluso una diferenciación fundamental entre el procedimiento de Quevedo y el de Calderón a la hora de elaborar su común temática del sueño, y esta diferencia radica en el hecho citado de que Quevedo (como todo el espiritualismo religioso inscrito en el marco organicista del XVII) concibe a las almas como «disociables» (desprendibles) respecto de los cuerpos (aunque luego puedan volver a reunirse una vez que el cuerpo se haya «espiritualizado» plenamente).

Mientras que tal posibilidad de disociación es inconcebible para la lógica calderoniana (inconcebible, quiero decir, mientras dure esta

vida terrena, después ya es otra cuestión) como lo es para toda la lógica organicista tomada en sentido estricto. Calderón, decíamos, partiendo de la mezcla inextricable (la «encarnación») que constituía a las apariencias terrenas, para mostrar la existencia del sentido espiritual en ellas tenía que alegorizarlas (amparándose para ello en la temática de las semejanzas entendidas en pleno sentido feudal-escolástico). Así salía, dijimos, la idea de «la vida» como «sueño». Mientras que, para Quevedo, el sueño no puede ser nunca semejanza de la «vida», sino solo imagen de la «muerte», en tanto que momento supremo este de la verdadera disociación del alma respecto del cuerpo, momento que se anticipa y se imita –literalmente: «imagen»– durante el «sueño», quien por ser a su vez imitación literal –y anticipada– de tal momento clave, puede imitar también esa disociación entre alma y cuerpo que alcanza su demostración definitiva en el morir:

Más desperté del dulce desconcierto

y vi que estuve vivo con la muerte

y vi que con la vida estaba muerto…

Así concluye el «Sueño» de Floralba, final que se hace posible a partir del hecho de que, en la muerte, como prueba definitiva, y en el sueño como imitación de tal prueba, el alma y el cuerpo muestran su capacidad de escindirse y su carácter en gran medida autónomo y nunca inextricablemente mezclado, etcétera.

He aquí, pues, el sentido real del sueño en Quevedo, y he aquí una ejemplificación más de por qué decimos que la contradicción principal en la estructura poética quevedesca se revela siempre, en última instancia, en torno a la obsesiva repetición amar/gozar (o «amar/querer»), ya que tal contraposición alude, en primer lugar, al desgarro provocado por la existencia de la latente –y siempre amenazadora– escisión entre el «alma» y el «cuerpo». Por ejemplo:

Que vos me permitáis solo pretendo,

y saber ser cortés y ser amante,

esquivo los deseos, y constante,

sin pretensión, a solo amar atiendo.

Ni con intento de gozar ofendo

las deidades del garbo y del semblante,

ni fuera lo que vi causa bastante

si no se le añadiera lo que entiendo.

Llamáronme los ojos las facciones;

prendiéronlos eternas jerarquías

de virtudes y heroicas perfecciones.

No verán de mi amor el fin los días:

la eternidad ofrece sus blasones

a la pureza de las ansias mías[101].

El encadenamiento de la misma serie de escisiones atraviesa todo el texto, lo constituye de hecho: desear/amar; las «deidades» del «semblante» vs. el ofenderlas con el intento de gozar; lo que se «ve» vs. el «entendimiento»; las facciones que simplemente «llaman» (atraen) a los ojos vs. las perfecciones y virtudes («eternas jerarquías») que son las que verdaderamente «prenden»; el amor vs. la muerte; el fin de los días vs. la eternidad, etc. Desdoblamientos

todos, sin embargo, de aquella escisión originaria, el cuerpo vs. el espíritu, que dijimos que no se da ni en el animismo (el espíritu se transparenta en el cuerpo), ni en el organicismo (el espíritu se encarna en el cuerpo). Por eso en la poética animista los ojos son ya «espíritus» por sí mismos y no necesitan que ningún «entendimiento» se les superponga; por eso en la poética organicista los ojos son arrastrados sensorialmente por las apariencias, sí, pero no es el «entendimiento» sino el «oído» (llamáronme) el que desvela el error, es decir, no se sale nunca del nivel aparencial, porque en lo aparencial está todo (por eso, decíamos, cuando el organicismo quiere mostrar la verdad inscrita en las apariencias tiene que alegorizar o emblematizar todo el nivel aparencial para descubrir su fondo, etc.; pero no se trata nunca ahí de acudir a un espíritu puro –no encarnado él mismo– que estuviera por encima de las apariencias).

5.C.— La «escisión» cuerpo/alma solo puede percibirse, pues, en lo que hemos denominado como «animismo cristiano», y de ahí que tal escisión se extienda finalmente, como en Fray Luis, hacia su última clave sacralizadora: la temática religiosa. Quevedo había dicho en un soneto amoroso escrito para la «ingrata Silvia fementida» (v. 3): [bm]

Confieso que di incienso en tus altares

con sacrílega mano al fuego ardiente

del no prudente dios preso con grillo[102].[bn]

Pero en un soneto dedicado a Licas, la imagen aparece ya plenamente inscrita en la estricta temática religiosa. Lo mismo que el amante se confesaba sacrílego por haber tratado al «amor terreno» como a una divinidad, así también ocurre ahora en el apóstrofe violento que Quevedo dirige a Licas y a los falsos sacerdotes en general:

Con mudo incienso y grande ofrenda, ¡oh, Licas!,

cogiendo a Dios a solas, entre dientes,

los ruegos que recatas de las gentes,

sin voz, a sus orejas comunicas.

Las horas pides prósperas y ricas,

y que para heredar a tus parientes,

fiebres reparta el cielo pestilentes,

y de ruinas fraternas te fabricas.

<¡Oh grande horror! Pues cuando de ejemplares

rayos a Dios armó la culpa, el vicio,

víctimas le templaron los pesares.

Y hoy le ofenden ansí, no ya propicio,

que, vueltos sacrilegios los altares,

arma su diestra el mesmo sacrificio.> [171][103]

E igualmente por lo que hace a los ricos que pretenden comprar con sus ofrendas el favor de Dios para sus negocios:

Para comprar los hados más propicios,

como si la deidad vendible fuera,

con el toro mejor de la ribera

ofreces cautelosos sacrificios.

Pides felicidades a tus vicios,

para tu nave rica y usurera,

viento tasado y onda lisonjera,

mereciéndole al golfo precipicios.

Porque exceda a la cuenta tu tesoro,

a tu ambición, no a Júpiter, engañas;

que él cargó las montañas sobre el oro.

Y cuando l'ara en sangre humosa bañas,

tú miras las entrañas de tu toro,

y Dios está mirando tus entrañas[104].

Los dos niveles de la escisión cuerpo/alma (materia/espíritu) se superponen, atenazando ambos textos: el segundo soneto tiene una leve envoltura mitológica (que no posee el primero) porque alude, digamos, a una tendencia general en la «naturaleza humana» a terrenalizar el cielo, a servirse del espíritu «materializándolo», a corromper el brillo del alma bajo el brillo del oro, etc. Las connotaciones concretas sitúan sin embargo, precisamente, al texto

dentro de esa corriente «crítica» (iniciada en el espiritualismo bajomedieval y latente en Erasmo, Lutero y Fray Luis) en contra del horizonte moral mercantilista o burgués recién asentado: la lógica del mercado, esto es, la moral de la «compra» y de la «venta» (Quevedo lo deja traslucir claramente ahí: concebir a Dios como «vendible», como objeto de venta, solo es posible desde la óptica «mercantil»): la simbolización –como vimos también en Fray Luis– del espíritu «comerciante» en la «nave» (no se trata de utilizar un referencialismo fácil, pero es así: para Quevedo, inconscientemente, el mundo mercantil se le tenía que representar ante todo con ese topoi marítimo: América, Flandes, Génova…); las alusiones concretas al oro y a la usura (los temas claves de la crítica espiritualista), etc.[bñ] Una leve envoltura, pues, mitológica, clasicista, para una concreta crítica espiritualista de la moral mercantil: solo que esa envoltura (Júpiter, el toro, el ara bañada en sangre) se desgarra violentamente en el último verso: aparece Dios, el Dios cristiano en concreto (no ya Júpiter) que mira las entrañas del sacrificador impío. El texto enlaza así con la profanación concreta, sacerdotal, directamente expresada en el primer soneto: «cogiendo a Dios a solas, entre dientes…», y: «vueltos sacrilegios los altares». La terrenalización es ahí, para Quevedo, aún más odiosa («¡Oh grande horror»!), como lo era la «corrupción» de Roma ante la crítica reformista en general, ante las espumeantes iras de Lutero (quien no está en absoluto lejos de este texto, como puede apreciarse sin dificultad). Lutero, pero también de nuevo, Fray Luis: recuérdese el poema del fraile leonés a «Todos los Santos»[105] y la contraposición que lo determinaba, es decir, la contraposición entre el «templo hecho cuerpo» vs. el «cuerpo hecho templo». Esta misma contraposición actúa en los dos sonetos de Quevedo que citamos: la misma «terrenalidad» es denunciada ahora y en términos muy parecidos. Ahora bien: debemos tener siempre en cuenta, para comprender la plena lógica productiva de estos textos, que tal proceso de «terrenalización» debe ser entendido en tanto que constituido por un movimiento «doble», y nunca bajo la simple óptica (por ejemplo) de lo «profano» que invadiera a lo «sagrado», etc. En efecto, en Quevedo se trata de un proceso «doble» en tanto que provocado por el siguiente desarrollo:

1.o) En Quevedo se trata de una «crítica» realizada desde el horizonte «espiritualista» (id est: animista-cristiano) y no desde

ninguna otra parte. Hay que tomar, pues, en serio la lógica del horizonte desde el que tal crítica se segrega (o mejor: la lógica del horizonte que hace que se vean como «criticables» determinados casos que a lo mejor desde otra perspectiva no lo son).

2.o) Este horizonte espiritualista de Quevedo es el que, por su propia composición, implica el doble proceso al que aludimos: y ello en tanto que siendo en él la clave determinante la contraposición «vida espiritual»/«vida terrenalizada» todos los textos espiritualistas se segregarán a partir del punto de unión entre ambos niveles. Tanto en sentido recto como en sentido invertido. Es decir:[bo] tanto por lo que se refiere a la práctica literaria, que ese horizonte considera necesariamente como auténticamente propia (justa y legítima, por tanto), como por lo que se refiere a la práctica literaria que tal horizonte podía concebir como «ilegítima» o «injusta» (o «corrompida», etcétera).

Quiero decir: una estructura ideológica –como no hacía falta que señalara Foucault– no solo traza los límites de lo que ella considera «bueno» sino también de lo que ella considera «malo». No solo la lógica interna de tal ideología «construye» una serie de categorías que «dicen» lo que debe ser la «verdadera literatura» (o la «verdadera moral», etc.), sino que, a la vez, «construye» (a partir de las mismas categorías) una única imagen de lo que tiene que ser forzosamente una mala «literatura» (o una mala «moral»), algo criticable, por tanto, etcétera.

Y esta única imagen de lo «malo» no consiste en otra cosa que en la inversión de lo que cada estructura ideológica establece como su propia lógica. Y, por consiguiente, como el único camino posible desde el que (inconscientemente, claro está, pero los límites inconscientes son inflexibles) se hace posible pensar y concebir cualquier objeto, construir y elaborar cualquier texto, o mejor aún, volver a definir qué es literatura, qué es la vida, qué es moral, qué son las relaciones sociales: de modo que, obviamente, en cada problemática ideológica se enuncia y se entiende una cosa distinta cuando se habla de «literatura», de «moral».

Así, el «horizonte espiritualista»,[bp] determinado desde la lógica inscrita en tales claves, concebirá como única imagen posible de lo «bueno» y de lo «legítimo» aquel punto de fusión entre el «cielo» y

la «tierra» (entre el «cuerpo» y el «alma») en el que lo terreno o corpóreo quede supeditado a lo «celestial» o «anímico». Mientras que considerará como malo e ilegítimo (como la única imagen posible de la maldad, de la ilegitimidad, etc.) aquel punto de fusión en que, a la inversa, lo «anímico» o «celestial», quede supeditado a lo terreno y lo corpóreo. No hay (en el XVI-XVII) más imagen posible de lo «bueno» ni de lo «malo». No puede haberla en cuanto que este horizonte ideológico lo «ve» todo (lo «concibe» todo, «elabora» cualquier texto) únicamente a partir de la existencia contrapuesta de esos «dos niveles», el cuerpo y el espíritu, que (durante la vida mundanal) tienen necesariamente que entrar en contacto, ofrecen necesariamente un punto de fusión continuo. El único juicio, pues, la única norma, derivará por consiguiente de tal planteamiento originario: saber si esa «fusión» se expresa por el camino recto (bueno: hacia Dios); o saber si esa fusión se expresa por el camino invertido (malo: hacia el Diablo, la tierra).[bq]

Y, por ejemplo, podemos comprobar fácilmente cómo en esta perspectiva «espiritualista de las cosas» las actitudes críticas se conciben siempre en contra de la terrenalización del nivel espiritual: así las actitudes bajomedievales reelaboradas por Erasmo, por Lutero, por Fray Luis; así esas enunciaciones de Quevedo sobre los falsos sacerdotes, sobre los impíos sacrificadores, sobre la terrenalización del amor, etc. Mientras que, por lo que hace a la cuestión del «verdadero» camino propuesto desde tal perspectiva (el camino hacia Dios), aquí también una única imagen aparece como posible: la supresión del cuerpo a partir del espíritu, como en Fray Luis; la espiritualización del cuerpo (o de las apariencias corporales) como en Quevedo (la diferencia entre supresión y espiritualización la marcaba, dijimos, la presencia del organicismo en el segundo caso y no en el primero), etcétera.

Hasta aquí, pues, la primera solución que Quevedo utilizó. Solucionar su contradicción esencial: ser organicista y a la vez espiritualista. ¿Cómo conciliar ambos extremos? ¿Cómo ser cristiano de la Contrarreforma y a la vez cristiano de San Pablo y Fray Luis? ¿Cómo creer en las apariencias y a la vez espiritualizarlas? Una segunda solución se esboza: la del «Heráclito». Lo veremos a continuación.

6. La segunda solución de la poética quevedesca: el amor se convierte en religión; Quevedo se convierte en Heráclito

6.A.— He ahí, pues, el doble proceso (directo-invertido) característico de toda esta actitud espiritualista. Con un nuevo planteamiento que surge a partir de aquí: en la poesía de Quevedo existe un momento en que también el amor en sí mismo (y ya sin diferenciación entre el «amar» y el «gozar», etc.) va a pasar a ser considerado como un elemento de la terrenalización sin más. Por una vez ese momento puede ser fechado. En efecto, el 3 de junio de 1613, y desde la Torre de Juan Abad, Quevedo envía «a Doña Margarita de Espinosa, mi tía», el trascendental poemario que va a titular Heráclito cristiano y segunda arpa a imitación de David[106]. «A imitación de David», es decir, concebidos sus textos como «salmos» de arrepentimiento, de confesión pública. Y así lo dice en estricto en la dedicatoria a su tía materna:

Esta confesión, que por ser tan tarde hago no sin vergüenza, envío a Vm. […] Sólo pretendo, ya que la voz de mis mocedades ha sido molesta a Vm. y escandalosa a todos, conocer por este papel mis diferentes propósitos…

Un cambio, un giro decisivo, como ha dejado indicado ya en la previa dedicatoria, «Al lector», del mismo texto:

Tú que me has oído lo que he cantado y lo que me dictó el apetito, la pasión o la naturaleza, oye ahora, con oído más puro, lo que me hace decir el […] arrepentimiento de todo lo demás que he hecho; que esto lloro porque me lo dicta el conocimiento y la consciencia, y esas otras cosas canté porque me lo persuadió así la edad[107].

[No deja de asombrarnos el organicismo pleno de Quevedo en esta autocrítica espiritualizada (o sea, dentro del propio organicismo) a la que se somete: la carne había manchado siempre antes en su objeto poético. Habián manchado el apetito, la pasión o la naturaleza. En suma, lo que Spinoza llamaría las «afecciones» inevitables, objetivas. Solo que Spinoza jamás las hubiera moralizado. Góngora tampoco, y esta es la diferencia abismal que aproxima a Góngora con Spinoza y distancia definitivamente a Quevedo de ellos. Más aún: Quevedo nos deja otro rastro, aquí apenas visible, de la espiritualización de los sentidos: ahora el lector (el oidor en estricto: la lectura sigue siendo oral) deberá oír sus poesías con un «oído» más puro, con dos notas organicistas que se explayan sin concesión: las lágrimas del arrepentimiento (lágrimas: o sea, lo carnal espiritualizado o sentimentalizado) y el arrepentimiento (¡qué mayor organicismo religioso!) que se disculpa en el origen biológico, en el desconocimiento propio de la edad juvenil, etc. El texto es impagable sin duda, para toda esta mezcla de organicismo y animismo, que venimos viendo en Quevedo; pero que sobre todo nos indica hasta qué punto Quevedo no es capaz de dar el salto hacia el animismo laico y tampoco hacia el animismo cristiano de los místicos. Se queda en el límite del ascetismo luisiano, pero ni siquiera eso: el ascetismo limpia el cuerpo del pecado; para Quevedo, por el contrario, el cuerpo como pecado solo puede ser espiritualizado. Es decir: pecador arrepentido, pero pecador. Solo reconociendo el pecado del cuerpo se puede salvar el alma. Las «afecciones» organicistas son demasiado fuertes para convertirlas en animismo: solo esa espiritualización borrosa que se parece a la absolución del pecado (y que implica que el pecado volverá a repetirse). Por eso, con todo, Quevedo trata de absolverse, sin embargo, absolviendo a la propia lógica organicista de la edad: aquello lo escribí muy joven. La edad: cuando escribe estas dos dedicatorias][br] Quevedo tiene treinta y tres años, y falta muy poco para que se inicie la etapa más fabulosa de su vida, es decir, su profundo activismo político al lado del duque de Osuna, quien, hacia octubre de ese mismo 1613, le mandará llamar a Sicilia, esa llamada que marcará ya para siempre, y de modo decisivo, el resto de su existencia. Comienza el verdadero Quevedo «político», el mismo año que comienza el

Quevedo «espiritualista puro», por decirlo así, en poesía. [Repito, de nuevo, que no me atrevo a llamarlo «animista» porque Quevedo no lo es: no tiene una concepción burguesa/laica de la vida o de la escritura, como sí la tenía Góngora. Con espiritualismo quiero referirme pues al animismo religioso, o sea, a una variante del cuerpo organicista, que tampoco se corresponde exactamente con el ideal de Fray Luis: la encarnación del pecado es plena en Quevedo.] [bs] Su vida y su poesía cobran, a la par, un rumbo nuevo y definitivo, sin duda, pero no olvidando nunca que, tanto en el sentido político como en el poético, ese «nuevo» Quevedo estaba ya perfectamente latente (perfectamente «posible») en el Quevedo anterior.

De hecho, la fecunda e incesante labor política que Quevedo desarrolló siempre, en favor de la parte más feudalizante y más cerrada de la nobleza española, era algo perfectamente concebible a partir de ese profundo inconsciente organicista (densamente feudal en última instancia, pues) que podemos comprobar como continuamente presente en su obra, desde sus inicios. Y no solo en su ideología poética sino asimismo comprobable en su ideología práctica cotidiana. Como decía el portugués Melo[108], Quevedo estaba siempre comido de señores, «como de piojos». E igual por lo que respecta a su actividad de escritor: la «espiritualización pura», que el texto del Heráclito presupone, no resulta de otra cosa que de un extremamiento de la enunciatividad espiritualista actuante en sus poemas anteriores. Por ello, y de cualquier modo, además, este «cambio» de Quevedo solo indica la apertura de una nueva vía en el interior de sus perspectivas poéticas. El cambio no es en absoluto «totalizador»: Quevedo no abandonará nunca su vena «burlesca» y «satírica» (por ejemplo, en el mismo 1613 se edita en Barcelona la famosa Jácara de Escarramán)[109], ni tampoco abandonará la temática erótica en estricto, en tanto que resacralización más o menos degradada. Esto por supuesto. Pero de lo que no cabe ninguna duda tampoco es de que ese «cambio», inscrito en el Heráclito cristiano (como signo poético, además, de una postura más general: a fines de 1612 había enviado a Tamayo de Vargas la primera versión de La cuna y la sepultura; y pocos días después del envío del Heráclito, manda a Fray Lucas de Montoya las Lágrimas de Hieremías castellanas[110]: «¿Qué puede enviar un hombre solo desde un desierto, sino lágrimas?»…), va a resultar decisivo en

cuanto que la nueva poética «salmódica» ahí establecida (en el Heráclito) impregnará siempre, de un modo u otro, más cerca o más lejos, con un halo de tristeza y de desengaño el resto de las composiciones «serias» de Quevedo.

El Heráclito, pues, y es esto lo que nos interesa finalmente, implica el momento en que el amor (sin distinciones) va a pasar a considerarse también como un elemento más de la mezcla entre la «espiritualización» de lo terreno y la «terrenalización» del espíritu. Y junto al amor, el embarramiento de todos los demás elementos meramente humanos, antes nimbados y dignificados por el animismo, y que ahora se desprecian y se desechan como una cáscara inútil, como un mero producto de la «vanidad del yo». Es desde tal desprecio desde donde arranca el impresionante «Salmo I» del Heráclito:

Un nuevo corazón, un hombre nuevo

ha menester, Señor, la ánima mía;

desnúdame de mí, que ser podría

que a tu piedad pagase lo que debo[111].[bt]

Como puede comprobarse, la contraposición se plantea aquí en sus términos más radicales: hombre y corazón (o esa, propiamente hablando: «hombre exterior»). Y en su «punto de fusión», asimismo: desnudar. «Desnúdame de mí…»: desnudar significa, en general, quitar la corteza, la envoltura, como hemos visto en un texto ya citado: «Espíritu desnudo, puro amante / sobre el sol arderé…», etc. Mientras que, cuando en vez de cantar al alma que logra liberarse del cuerpo, se trataba al contrario de hablar desde un cuerpo abandonado por el alma, entonces el cuerpo aparecía en su mísera condición de cáscara, de corteza, todavía capaz de gemir sin embargo. Recordemos: «Yo dejo la alma atrás; llevo adelante / solo y desierto el cuerpo peregrino…»; o bien: «Desierto estoy de mí, que me ha dejado / mi alma propia…», etc. Y asimismo en el soneto que

comienza: «No me aflige morir; no he rehusado», la tematización específica del segundo cuarteto se elabora en torno a esta misma cuestión del abandono mutuo del alma y del cuerpo, abandono concebido como el único dolor que comportaría la muerte. No siento morir, dice así Quevedo, tan solo:[bu]

Siento haber de dejar deshabitado

cuerpo que amante espíritu ha ceñido;

desierto un corazón siempre encendido,

donde todo el amor reinó hospedado…[112], [bv]

He aquí, pues, la cuestión determinante siempre, tanto en el Heráclito como en los poemas eróticos: el cuerpo concebido como corteza, como ropaje, por una parte; por otra, como gruta o como cueva donde el alma se hunde. Cuando el alma se va el cuerpo queda desierto, deshabitado; nunca «desnudo», en cambio, porque solo el alma puede «desnudarse», solo ella tiene vida propia, capacidad para revelarse, en sí misma, desvelada. Decíamos que era por eso por lo que el organicismo estricto no podía concebir el «desnudo» (en tanto que no podía concebir que durante esta vida el alma y el cuerpo pudiesen desgajarse, aun mentalmente), y decíamos que por eso en Fray Luis (cfr. la temática citada: «templo hecho cuerpo» vs. «cuerpo hecho templo») la victoria del alma se concebía como una derrota del cuerpo, una completa transmutación de este.

Pero fijémonos en Quevedo: el alma y el cuerpo se desgajan, sí, como en el fraile leonés, pero las apariencias «pesan» demasiado en él. El cuerpo no queda nunca aniquilado, aunque quede «desierto» está siempre presente en última instancia.[bw] [¿Es la diferencia entre la encarnación plenamente organicista de Quevedo y la escisión ascética (animista) de Fray Luis? Creo que sí, por supuesto. Frente a la posición poética del fraile agustino, la posición predominante en Quevedo resulta ser siempre, sin duda,][bx] el

aliento organicista: en realidad la finalidad auténtica del alma y del cuerpo es estar juntos, cualquier desgajamiento es dañoso. De ahí la invocación quevediana continua, repito, tanto en el Heráclito como en los poemas eróticos: no se pide una liberación del cuerpo, sino una transformación de este por la fuerza (y por la impregnación) del alma. Se pide, en fin, esa «espiritualización de las apariencias» (puesto que son imprescindibles) que señalamos: no «abandonar» el corazón, sino conseguir un «corazón nuevo»; no «deshabitar» el cuerpo,[by] sino conseguir un «corazón encendido», etc. Y para ello es preciso dejarse empapar por la energía del espíritu, bien si se trata del amor («…donde todo el amor reinó hospedado…»), bien si se trata en estricto del Amor de Dios. Y así esta lógica quevedesca encuentra de modo natural su más adecuado cauce expresivo a través de las imágenes cristianas de la «gracia» y de la «comunión». Recuérdese el «Salmo XXII»:

Pues hoy pretendo ser tu monumento,

porque me resucites del pecado,

habítame de gracia, renovado

el hombre antiguo en ciego perdimiento…[113], [bz]

Hombre antiguo/hombre nuevo; claramente la diferencia radica ahí: un cuerpo no suficientemente espiritualizado, un alma, pues, borrosa («en ciego perdimiento»), un espíritu nuevo –la Gracia– que viene desde afuera en ayuda y que es capaz de transformar a la propia materia humana como ha transformado a la materia –el pan y el vino– en que está envuelto: ese Espíritu viene realmente a «habitar» en el cuerpo («…habítame de gracia…»), se le ve introducirse realmente en la «boca-gruta», deslizarse hacia la garganta, confundirse con las secreciones salivales: las apariencias están ahí, irrevocables; pero pueden ser transformadas. En el Heráclito la lógica organicista deja aflorar así, como en ninguna otra parte, su carácter de infraestructura determinante de la poética de Quevedo. No solo en esas imágenes obvias de la Gracia que «transforma» al cuerpo (como las palabras de Dios transforman la

sustancia del pan, etc.) sino incluso en esa imagen concreta con que el poema se abre: «…pretendo ser tu monumento».[ca] Ante todo: Quevedo utiliza con frecuencia la misma imagen del «monumento» en el estricto sentido funerario que tenía en el XVII: catafalco, etc. Por ejemplo en el extraordinario soneto que comienza: «¡Fue sueño ayer; mañana será tierra!…», con la conclusión final:

Azadas son la hora y el momento

que, a jornal de mi pena y mi cuidado,

cavan en mi vivir mi monumento[114].

O bien el que comienza: «Vivir es caminar breve jornada», y el primero de los tercetos:

Llevada [la vida] de engañoso pensamiento

y de esperanza burladora y ciega,

tropezará en el mismo monumento[115].

En el soneto sobre la Gracia, que comentamos, no se prescinde en absoluto de esta significatividad sobre la muerte. Ese espíritu divino (igual que ocurre con su reflejo en el espíritu humano), al introducirse en el cuerpo, queda asimismo sepultado en él (puede hablarse todo lo que se quiera al respecto sobre la tradición del «soma/sema»; pero, por más vueltas que se le dé, en el XVII –en Quevedo en concreto, y también en el XVI, como comentábamos a propósito de Fray Luis– esta tradición se nos aparecerá solo como una nueva variante terminológica mediante la cual las tendencias feudalizantes postridentinas pueden enunciar su especial ideología de la «muerte»). Sepulcro: el «espíritu» divino deshaciéndose entre secreciones salivales, confundiéndose con ellas, etc. Pero también,

decimos, el espíritu humano, así el soneto ya indicado («Vivir es caminar breve jornada») prosigue inmediatamente así:

y muerte viva es, Lico, nuestra vida,

ayer al frágil cuerpo amanecida,

cada instante en el cuerpo sepultada.

El sentido funerario persiste, pues, así igual que en el texto eucarístico del Heráclito. Pero superponiéndose a la vez, sobre él, un sentido distinto: la renovación de la carne, la espiritualización del sepulcro que se convierte en casa («…habítame de gracia…») y no en tumba:

Hoy te entierras en mí, siervo villano,

sepulcro, a tanto güésped, vil y estrecho,

indigno de tu Cuerpo soberano.

Tierra te cubre en mí, de tierra hecho;

la conciencia me sirve de gusano;

mármor para cubrirte da mi pecho.[cb]

[Los signos determinantes son claros: primero el feudalismo organicista más pleno, esto es, la ideología del siervo/villano en el momento de recibir al Señor. Lógicamente la casa del siervo (del huésped) que recibe al Señor no puede ser más que una miserable choza, peor, su mísero sepulcro, porque el siervo está muerto sin Señor, carece de vida, su casa no puede ser más que una signatura.

Por eso la casa –el cuerpo– es indigno de su Señor: solo este le da vida. Más: la casa (el cuerpo) no puede ser más que una choza de tierra, un hueco agusanado, puesto que el Señor se entierra en la propia tierra del cuerpo del siervo. Pero aquí lo asombroso: el gusano se transforma, o mejor, la conciencia se transforma en gusano, en horadador de la tierra, y así la tierra misma (el cuerpo mismo se transforma también): la tierra se convierte en mármol, por el voluntarismo de la propia conciencia y de la propia espiritualización del gusano horadador: se transforma en mármol (que da el propio pecho) como si la choza de tierra se transformara exactamente en eso: en palacio de mármol. Pero mucho ojo: siervo como imagen del mármol de la tumba.][cc]

6.B.— El cuerpo (el «hombre») es, pues, choza de tierra, pero puede ser monumento de [homenaje al Señor, pero siempre desde la perspectiva funeraria. La comunión (en tanto que variante única de la Encarnación: la única transformación de sustancias) puede cambiar la tierra en mármol, pero siempre con la muerte inscrita dentro: en el propio «monumento» funerario que es la vida incluso tras «comulgar».][cd]

Más aún: 1.o) podríamos decir incluso que en el interior de esta específica dialéctica («cuerpo/templo» en Fray Luis; «cuerpo/ monumento» en Quevedo) se condensan y se explican, finalmente, todas las diferencias y los desequilibrios existentes entre el animismo cristiano del primero y el especial espiritualismo cristiano del segundo. Pues para Quevedo el cuerpo no puede transformarse nunca hasta el punto de convertirse en verdadero «templo» digno del espíritu divino. Para él las apariencias no pueden transparentarse, adelgazarse hasta ese extremo («transparencia» perfectamente posible, en cambio, en Fray Luis, como vimos). En Quevedo las apariencias son tan sustanciales que no pueden nunca confundirse con el «espíritu»: el cuerpo siempre será sepultura, [choza de tierra antes de la comunión, monumento de muerte/vida después de la comunión, tras que la choza sea revivificada por la presencia del Señor. Pero revivificar significa simplemente aprender a vivir como un tiempo que se muere: crear el tiempo como creación de la muerte. Esa es posiblemente la clave de la poética de

Quevedo a lo largo del Heráclito cristiano (y posiblemente a partir de ahí).][ce] Y 2.o) Ahora bien: si es cierto que el alma y el cuerpo no se conciben como separados –como sustancialmente separables, hasta cierto punto– en Quevedo, los textos poéticos quevedescos establecen asimismo, como decíamos, una peculiar distancia respecto al organicismo, [pleno: creo que es esto lo que «lee» en Fray Luis y lo que se desprende de su fascinación por Fray Luis y por el animismo cristiano: ese filo de la navaja, estar siempre al borde de la «escisión» entre cuerpo y alma en su poética; para construir, sin embargo, toda su poética a través del paradigma de la encarnación, o sea, de la pegajosidad del alma y del cuerpo. Ese cuerpo «enterrado» en sí mismo (incluso enterrador del Señor que lo habita), y en consecuencia una indudable visión de los demás cuerpos, de las demás cosas, como mera tierra desechable, como igualmente almas míseras, salvo si de algún modo se las puede espiritualizar: y «espiritualizar» quiere decir descubrir en ellas (en esos cuerpos, en esas cosas) un hálito de verdad divina, una sombra de monumento, una sombra de vida verdadera (que no puede ser mas que verdad funeraria por otra parte, pero verdad o vida en algún sentido). Así el sentido de los versos del «tiempo» (su creación del tiempo) en Quevedo a partir de su visión de las «apariencias»][cf] en tanto que las apariencias pueden ser concebidas como espiritualizables (es la poética segregada a partir de lo que hemos llamado punto de fusión entre el cuerpo y el alma); y enunciar por ejemplo al cuerpo como «monumento de vida» (bien por la Gracia, bien por el «amor»), etc., pese a su continua significación de muerte cotidiana.

En suma, pues, y respecto a la poética de Quevedo (y siempre, insisto, dentro del paradigma de la encarnación), hemos visto desarrollarse hasta ahora estas tres categorías básicas: el alma que abandona el cuerpo «es» el desnudo; el cuerpo abandonado del alma «es» el desierto; lo ideal: su posible punto de fusión, un término que en absoluto quisiéramos que se entendiera como gratuito.[cg] La espiritualización supone que el cuerpo y el alma se «funden» entre sí, derriten sus mutuas fronteras y se impregnan el uno del otro, congelándose luego en un concentrado único: la apariencia espiritualizada (y no al revés: el «espíritu corporeizado»)[ch] en tanto que el elemento determinante, activo, poseedor, es siempre el alma, que trabaja sobre una materia dada no para extraerle su

espíritu sino para comunicarle un espíritu. Se trata, sí (y por ello es útil que Martinengo[116] haya tratado de desbrozar el tema), de un procedimiento en gran medida similar al utilizado por los alquimistas de la época (cuyo lenguaje ha estudiado en este sentido Butor)[117]. Esto es: los «lenguajes» básicamente influenciados por el paracelsismo en concreto y por todo el animismo vitalista y el espiritualismo bajomedieval, etc. Tendencias todas que, entrecruzándose, constituyen las líneas maestras del horizonte del «saber oculto» entre el XVI y XVII. Quevedo, en el Infierno, cita a Hermes (el «signo» –o «sigilo»– de Hermete), a Paracelso («… quejándose del tiempo que había gastado en la alquimia, pero contento con haber escrito medicina y mágica») y a los paracelsianos[118]. En el Sueño de la Muerte aparece D. Enrique de Villena (el «mago» como se sabe –junto a Llull– por excelencia para las creencias del XVII), y precisamente para hacerle hablar en nombre de los valores de la España «antigua» (o sea feudal) tan queridos para Quevedo[119]. Frente a la visión un tanto naïf de Margherita Morreale[120], por ejemplo, que concibe a Quevedo como un «racionalista» (según la categoría «cientista» legada por el positivismo historiográfico del XIX, pero germinada en el XVIII, como es obvio) supuestamente opuesto, por su amor a la «razón», al «saber» de los alquimistas del siglo XVII (en tanto que saber «sombrío» y «supersticioso»),[ci] frente a esta imagen, digo, Quevedo enumera con delectación los complejos y diversos elementos integrantes del proceso alquímico, su comparación entre el sol y el alambique, etc.; facilidad que debía necesariamente fascinar a cualquier animista. [Solo que Quevedo, como venimos viendo, no es animista en absoluto. Es un extraño híbrido (pero siempre un organicista espesísimo) que simplemente pretende «sacralizar» las apariencias espiritualizándolas sin dejar de temporalizarlas].[cj] Pero, sobre todo, Quevedo «lee» ahí (en un determinado alquimismo) una imagen precisa: la del «fuego» y su actividad fusionadora.

La imagen se repite una y otra vez:

Fuego a quien tanto mar ha respetado

y que, en desprecio de las ondas frías,

pasó abrigado en las entrañas mías,

después de haber mis ojos navegado,

merece ser al cielo trasladado,

nuevo esfuerzo del sol y de los días;

y entre las siempre amantes jerarquías,

en el pueblo de luz, arder clavado…[121]

O bien, en el soneto al Vesubio: «…Ya Fénix cultivada, te renuevas, / en eternos incendios repetidos,…»[122]. O en otro soneto a Floralba: «hermosura, que es fuego en el moverse,…»[123]. Y en el del sueño: «Mis llamas con tu nieve y con tu yelo,…»[124]. O en aquel a Lisi que comentábamos también: «Leandro, en mar de fuego proceloso,…»[125].

Y en el que comienza «Diez años de mi vida se ha llevado», el segundo cuarteto: «Diez años en mis venas[ck] he guardado / el dulce fuego que alimento, ausente,…»[126]. Y en el primer terceto:

Basta ver una vez grande hermosura;

que, una vez vista, eternamente enciende,…

O en el «No me aflige morir…»[127] (y aparte del «corazón encendido» ya reseñado), el comienzo del primer terceto: «Señas me da mi ardor de fuego eterno…», etcétera.

El fuego, la luz, el sol: los viejos enunciados animistas (de Garcilaso a Herrera) reaparecen, en esta coyuntura específica, en la poética de Quevedo. Solo que con una significación especial ahora[128]. En

todos los casos que hemos citado (todos típicos de la poética erótica de Quevedo) puede comprobarse fácilmente cómo el fuego no simboliza solo la energía del «alma» (como ocurría en el animismo estricto), sino, sobre todo, el punto de fusión entre el alma y el cuerpo, la espiritualización de este, etc. Y de nuevo con un doble nivel de sentido:

1.– Por lo que respecta al cuerpo: el «fuego» señala la necesidad del «alma» de fundirse con las apariencias, de contar con ellas.

2.– Por lo que respecta al alma: en el hecho mismo de lograr espiritualizar al cuerpo, el «fuego» señala la inmensa potencia del alma, remite a un «más allá» latente en la propia energía: «No verán de mi amor el fin los días:…»[129]. O:

Triunfará del olvido tu hermosura;

mi pura fé y ardiente, de los hados;…[130]

O bien el terceto ya citado:

Llama que a la inmortal vida trasciende,

ni teme con el cuerpo sepultura,

ni el tiempo la marchita ni la ofende[131].

[Un terceto que nos condensa, indudablemenmte, esa espiritualización de las apariencias (esa fusión cuerpo/espíritu) que hace que el todo del fuego (de la fusión) ¡trascienda a la vida inmortal!, que hace que el cuerpo no tema a la sepultura, que hace que el tiempo no lo marchite ni lo ofenda… ¿Qué fuego es ese más allá del tiempo, más allá de la inmortalidad? Sin duda el fuego erótico, pero también el fuego de la fusión cuerpo/alma,

precisamente como algo que ya ha superado el pecado y sus límites. Un salto imposible por fin, el salto casi místico (en tanto que carnoso también) que Quevedo parecía no atreverse a dar jamás… si no fuera porque la llama es divina: pero ¿y si no lo fuera?][cl]

3.–[cm] Dualidad de sentidos, por fin, inscrita a su vez en la misma figura del «fuego», imagen donde se funden tanto la consunción de todas las cosas como el valor del tremendo esfuerzo (hasta el «encendimiento») por perdurar: fusión del cuerpo (lo «consumible») y del alma (lo que «dura»).

De ahí, en fin, que la imagen del «fuego» cobre su mayor significación en la serie de sonetos en torno al tema del «amor más fuerte que la muerte». Y especialmente en el soneto ejemplar («Cerrar podrá mis ojos la postrera…»), con su magistral condensación, en dos líneas, de toda esta problemática:

nadar sabe mi llama la agua fría

y perder el respeto a ley severa[132].

6.C.— Llama vs. frialdad (o vs. nieve); «fuego» vs. «ley»: el cuerpo y sus límites «son» la ley (o la nieve: la imposibilidad de identificarse con la llama; pero también: la nieve como el signo de la muerte –«frialdad»–, la simbolización de los límites corporales); el alma y su fuego son los violadores de la ley, la potencia que supera cualquier límite. De ahí los inigualables tercetos. El primero:

Alma a quien todo un Dios prisión ha sido;

venas que humor a tanto fuego han dado,

medulas que han gloriosamente ardido,…[133]

Evidentemente –y ante todo– se trata de una lógica organicista, una gradación jerárquica (primero el alma, después las venas, finalmente las médulas), jerarquización que depende a la vez de la materia[cn] propia de cada uno de estos elementos: al elemento básicamente espiritual (y por eso el «primero»), el alma, le corresponde una materialización igualmente superior y transparente, es decir, la correlación «amor/alma». El alma, aprisionada por el amor («…todo un Dios…»)[cñ] inicia, pues, la jerarquía de contradicciones. Después aparecen las venas (esto es: la sangre) que constituyen el elemento más «organizante espiritualizado» (en el XVII) de entre todos los corporales (mediación, diríamos, como la sangre misma, entre el alma y el cuerpo); por eso las «venas-sangre» son activas, colaboran directamente con el esfuerzo erótico: «Venas que humor[co] a tanto fuego han dado…». Finalmente aparece el elemento corporal propiamente dicho: las médulas. No aportan nada al fuego, sino su capacidad de dejarse prender por él, de «dejarse» espiritualizar (lo que constituye, por otra parte, su mayor timbre de «gloria»); o como dice en concreto Quevedo: «…medulas que han gloriosamente ardido…», etcétera.

¿Cuál es, pues, la específica complejidad que subyace en la imagen quevediana del «fuego»? Digamos de antemano: ni animismo estricto sin más (el «fuego» de Quevedo tiene muy poco que ver con el de Herrera, y, sobre todo, con la «luz» de Garcilaso), ni alquimismo más o menos ingenuo. Quevedo, por supuesto, puede tomar su imagen del fuego tanto desde una problemática como desde la otra, pero en él estas cuestiones se tratarán siempre como una problemática «superficial». Lo que a Quevedo le interesa, decimos, es cómo resolver (y para eso acude al «fuego») la especial fusión que él establece (y considera como básica) entre el «espíritu» y las «apariencias», entre la lógica animista y el organicismo. Aquí el terceto final:

su cuerpo dejará(n), no su cuidado;

serán ceniza, más tendrán sentido;

polvo serán, más polvo enamorado[134].

El primer verso presenta un pequeño matiz oscilante en su lectura: Blecua se inclina por leer «su cuerpo dejará», frente al plural «dejarán» que suele recogerse en los manuales. Aceptada la lectura en singular el terceto nos arrastra a un «correlativismo» extremo: ese primer verso, «su cuerpo dejará», se correlacionaría directamente así no con todo el terceto anterior sino con el primer verso en estricto del terceto anterior: «Alma, a quien todo un Dios prisión ha sido». En efecto: solo el alma puede «dejar», abandonar, en rigor al «cuerpo», mientras que no pueden hacerlo las venas y las médulas que son ya «cuerpo», por sí mismas. Dentro de tal lógica, la segunda línea del primer terceto se entretejería, pues, con la segunda línea del terceto final («venas que humor a tanto fuego han dado» / «serán ceniza, más tendrán sentido»). E igual por lo que respecta a la imbricación entre las líneas finales de ambos tercetos: «medulas que han gloriosamente ardido» / «polvo serán, mas polvo enamorado», etc. Aceptada la correlación «alma dejará cuerpo», esta sería la lectura más lógica respecto a los versos siguientes de un terceto y de otro. Cada noción desdoblándose en paralelas enunciaciones: alma = ha sido/dejará; venas = han dado/ser ceniza, tener sentido; medula = han ardido/ser polvo, etc.[cp] Ahora bien: puede aceptarse asimismo una lectura que presuponga una correlación menos estricta, no «triple» sino «dual»: por un lado las categorías del alma, por otro las del cuerpo; entendiéndose así, simplemente, que la relación directa se establece solo entre las dos primeras líneas de ambos tercetos (alma/dejar/cuerpo), mientras que las dos líneas siguientes podrían no entenderse como correlativas una a una, sino solo como correlativas en bloque: venas y medulas significarían, conjuntamente, el ámbito del «cuerpo», sin más, y por tanto el «ser ceniza» y el «ser polvo», del terceto final, no se corresponderían respectivamente con cada una de esas nociones, sino con ambas a la vez, en tanto que definidoras del ámbito del cuerpo en general (los límites carnales: su corrupción y su muerte).

Esto en el caso de aceptarse la lectura en singular (Blecua) de «dejará», en relación exclusiva con el alma, y por tanto la lógica que se presupone a partir de tal lectura. Si se prefiere, en cambio, la lectura en plural («su cuerpo dejarán») se establece sin duda un claro matiz diferenciador respecto a los planteamientos anteriores.

Desde tal perspectiva los tercetos se relacionarían globalmente entre sí, bloque a bloque (y no enunciado a enunciado). El primer terceto serviría, así, como «premisa», y el segundo como «conclusión» dentro de una especie de encadenamiento silogístico. «Alma», «venas» y «medulas» formarían ahí una sola unidad significativa: la vida terrena; mientras que «cuerpo», «ceniza» y «polvo» supondrían (igualmente como una sola unidad conjunta) la conclusión de la enunciación anterior: «conclusión» tanto en sentido «ideológico físico» (la muerte: el fin de la vida) como en sentido «estructural», «silogístico», decíamos, o sea: en tanto que la muerte desvela la verdadera significación inscrita en la vida (la «vida» es cuerpo, es polvo, es ceniza, etcétera).[cq]

Desde esta perspectiva, pues, la lectura en plural («dejarán») no es totalmente rechazable. Solo existe una dificultad: es mucho más riguroso (dentro de la lógica del poema; pero también del horizonte organicista en general) decir que es solo el alma quien puede «dejar» el cuerpo, que decir que tanto el alma como las venas y las medulas pierden «su cuerpo» (cuando «venas» y «medulas» son parte de él). Claro que esta dificultad puede subsanarse perfectamente bien: bastaría con considerar que ese «cuerpo» (que se deja o se abandona) es simplemente la «vida corporal» (el ámbito enunciado en el primer terceto) y que tanto el alma (que sería el alma exterior, el alma prisión) como las venas, y las medulas, pierden, en bloque, esa vida «corporal» al ser alcanzadas por la muerte (las venas y las medulas también se espiritualizan, etcétera).

Tanto la lectura plural como la singular (con sus dos variaciones) serían por consiguiente «aceptables», pese a esa serie de matices que decimos que cada una conlleva. Pero no es, evidentemente, esa cuestión de las «lecturas técnicas» algo que nosotros vayamos a dilucidar aquí. Si las hemos traído a cuento ha sido solo para poder hilar, a través de ellas, el planteamiento que nos interesaba. Es decir:

a) que tanto en una lectura como en la otra subyacen una misma infraestructura determinante; y

b) que esta infraestructura determinante se revela especialmente a través de una serie de puntos «fuertes» del texto: la necesaria interrelación entre el «alma» y el «cuerpo» y, consiguientemente,

entre la «vida» y la «muerte», interrelación necesaria que condiciona a su vez la necesidad de encadenar correlativamente a ambos tercetos (bien bloque a bloque, bien enunciado a enunciado).[cr]

c) La consideración de que el alma y el cuerpo se interrelacionan de modo necesario e inevitable es sustancialmente (y sea cual sea la variedad que adopte) un presupuesto organicista.

Pues, en efecto: ni en la matriz ideológica animista, ni en el «animismo cristiano» (que no es una «matriz», según ya explicamos[135], sino solo un «subsistema», un «código» específico, formado con la amalgama de elementos dispares –básicamente: un resultado del impacto del animismo burgués sobre el marco religioso de la época, «impacto» enunciado a través de categorías «laico-humanistas» y, conjuntamente, a través de categorías provenientes del «espiritualismo crítico» bajomedieval–); ni en un caso ni en otro, digo, la interrelación fusionadora entre el alma y el cuerpo se impone como un presupuesto necesario. Esto solo ocurre en la matriz organicista, como sabemos bien: por eso la Comunión no existe en el protestantismo.

Y, en consecuencia: el horizonte organicista se nos presenta una vez más como infraestructura determinante de la poética de Quevedo. Pero ello en tanto que tal «horizonte» determinante sufre un específico y continuo desequilibrio interno a lo largo de la producción quevedesca. Así, en el texto que comentamos: Quevedo ha partido, vimos, de esa necesidad ineludible de fusionar (incluso en la materialidad de los versos) los significados del «alma» con los del «cuerpo», los de la «vida» con los de la «muerte». Un organicista estricto (no solo «infraestructural» sino a la vez «temático») se hubiera detenido ahí. Se detiene incluso Góngora, por ejemplo en su especial tratamiento del Carpe Diem en el famoso «Mientras por competir con tu cabello…»[136]: la enumeración del verso final (gradualmente «jerárquica», como en todo el organicismo, y perfectamente similar en concreto a la jerarquización de elementos en este soneto de Quevedo), es decir, el «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada», concluye ahí, en la barrera de la muerte, de la disolución de las apariencias, y no «salta» más allá. Bien es verdad que el tratamiento de las apariencias en Góngora nunca está realmente connotado, como apuntábamos antes, de

«religiosidad». Pero no es esto lo que cuenta ahora: el «salto más allá» puede darse sin necesidad de connotar los términos con un aura de religiosidad estricta. Si Góngora no «salta» es porque en él las apariencias no tienen realmente más allá, no tienen otro trazo que el que les indica su propio «presente» (presencia). De ahí el carácter específico de las dos partes en que se divide el soneto de Góngora: un presente continuo (articulado en la sucesión «mientras… mientras… mientras…») de «vida»; y luego un futuro –imaginado también como presente continuo– caracterizado asimismo por la sucesiva disolución: pero tanto la vida como la disolución son por tanto «presentes», «duran» en un espacio continuo, hasta que la «duración» acaba y todo desaparece con ella. Las apariencias, pues, como duración, pero también, por ello, como opacidad: la belleza, el oro, el labio, son lo que son mientras «duran», nada más; no tienen trasfondo ni interior: son opacas, sólidas, compactas, y por eso cuando dejan de «durar» todo desaparece con ellas, ningún «espíritu» permanece aleteante, la disolución es total: disueltas en «tierra» y en «polvo», finalmente convertidas en «nada».

Claro está que ya hemos dicho que el organicismo en Góngora es muy «especial». Pero igual proceso podría verse respecto al organicista más estricto. Recuérdese la obsesión (especialmente jesuítica, pero generalizada en todos los demás estratos ideológicos) por la muerte y por el hedor del agusanamiento en el XVII español: el país convertido en un grandioso y aterrador catafalco que hiede. Todo un Aparato obsesivo –no solo represivo sino filtrado en cada piel– y montado solo en torno a una idea: mostrar el poder de la muerte, mostrar que el cuerpo se queda «aquí», pero que ya llevaba los gusanos consigo cuando creía vivir alegremente. Por supuesto que el organicismo más ortodoxo también dice, como Quevedo, que el alma «salta» (mejor: el más allá concreto del alma es lo que el organicismo quiere resaltar con sus «funerales» generalizados, claro está), pero eso es solo en el instante de la muerte y, sobre todo, especificando que el cuerpo se «queda», desvelando al fin su propia corrupción: la muerte emblema –descifrador– de la vida. Recuérdese, por ejemplo, a Gracián preguntándose sobre la realidad «organicista» del hombre:

El mundo le engaña, la vida le miente, la fortuna le burla, la salud le falta, la edad se pasa, el mal le da priesa, el bien se le ausenta, los años huyen, los contentos no llegan, el tiempo vuela, la vida se acaba, la muerte le coge, la sepultura le traga, la tierra le cubre, la pudrición le deshace…[137]

La pudrición le deshace «aún» ya vivo: esa es la clave con la que podemos, pues, volver ahora a Quevedo y comprender con mucha mayor precisión ese desequilibrio interno –decimos– que su poética introduce dentro de la lógica del organicismo, y en especial en torno al enunciado básico de la necesaria interrelación entre el alma y el cuerpo organicista. Pues, en efecto, en Quevedo las apariencias sí «saltan más allá». Y ello precisamente por la espiritualización a que han sido sometidas en su fusión («fogosa», «encendida») con el alma. No hay otro tema en este magistral soneto que comentamos: puede la muerte venir, y se llevará el alma, y el alma se irá contenta con la muerte porque ansía la liberación plena, el salto al otro lado –el lado «mejor»– del espejo. Pero eso no significa que las apariencias se diluyan sin más en la «nada», o que en ese instante solo muestren corrupción y agusanamiento. O, a la inversa: el alma, al saltar, no se ve completamente «desnuda», sino que arrastra consigo la marca indeleble del «fuego» que la quemó en su vida corporal. Dice Quevedo, recordémoslo:

Cerrar podrá mis ojos la postrera

sombra que me llevare el blanco día,

y podrá desatar esta alma mía

hora a su afán ansioso lisonjera;

Hasta aquí ningún problema: es organicismo puro. Solo que la contradicción aparece a partir del segundo cuarteto:

mas no, de esotra parte, en la ribera,

dejará la memoria, en donde ardía;…

El alma salta de una a otra ribera, pero no abandona el recuerdo de su ardimiento terreno (deja el cuerpo, pero no el «cuidado»). Y a la inversa, repito: las apariencias, que se quedan en esta parte, también «saltan», sin embargo, más allá de sí mismas, cuando se disuelven arrastran consigo la huella del fuego que las espiritualizó: las venas que han dado humor a tanto fuego, las medulas que han ardido tan gloriosamente, guardan ya para siempre el halo de su incendio, comunicarán su propia espiritualización al resto de las apariencias: convertidas en ceniza la espiritualizarán dándole «sentido», convertidas en polvo lo convertirán a su vez en polvo enamorado. Claro que se trata de un caso extremo de espiritualización, un caso de plena fusión –algo por tanto indeleble– a través del «fuego» erótico. Pero el procedimiento es siempre el mismo aun cuando los grados de fusión alcanzados entre el alma y el cuerpo sean más imperfectos, y aun cuando, en vez del fuego erótico-terrenal, se trate del fuego propiamente religioso como hemos visto en el Heráclito: Quevedo, decíamos, no pide ahí, en el primer Salmo, que el alma abandone al cuerpo, sino que la gracia prenda en él y le queme, le espiritualice suficientemente el cuerpo, le transforme el corazón «viejo», convierta al «hombre antiguo» en un «hombre nuevo», etc. (o como se dice en el enunciado más decisivo de la invocación de ese primer Salmo: «desnúdame de mí», o sea, no «cámbiame» el alma o «cámbiame» el cuerpo, sino «cámbiame» entero, cambia la fusión actual –de mi espíritu y de mis apariencias–, esa fusión que me constituye «a mí»).[cs]

Y, sin embargo, volvemos de nuevo a tropezar, desde dentro incluso de este mismo planteamiento, con la infraestructura organicista. En dos aspectos concretos: la obsesión por la muerte es también continua en Quevedo, como en todos los demás escritores inscritos en el horizonte del organicismo; y, a la vez: del mismo modo que en este horizonte, también en Quevedo, las apariencias «avisan» de la muerte. Solo que en el organicismo estricto es precisamente la carnosidad y la corrupción de las apariencias lo que invita a buscarles un fondo, un orden que las rija, y por tanto a

«desengañarse» de ellas. Pero ¿cómo pueden avisar de la muerte esas apariencias no «carnosas/corrompidas», sino «espiritualizadas/dignificadas» en este soneto de Quevedo? Así: porque el espíritu que se expresa en ellas es precisamente el espíritu mismo de la caducidad: el movimiento. [O de otro modo: la creación del tiempo como único espacio poético.][ct]

7. La tercera solución de la poética quevedesca: las cosas no se mueven porque están vivas; las cosas se mueven porque están muertas

7.A.— Se ha dicho, por supuesto, demasiadas veces: Quevedo «poeta del movimiento», pero no tanto Quevedo creador del tiempo (Heráclito), etc.[138] Pues demasiadas veces también el hallazgo definitorio quedó reducido al seco valor de las fórmulas felices. Y lo que se trata de averiguar es precisamente lo que ya se da por sabido en la fórmula: qué significa «movimiento» en el XVII, qué significa «movimiento» en Quevedo, qué significa producir una poética a partir del «movimiento», etc.[139]. Por ejemplo, en el soneto titulado Quiere que la hermosura consista en el movimiento[140]: la quietud no es hermosa, dice Quevedo, los signos tradicionales de la correlación «quietud/belleza», es decir, la simetría o la armonía musical, son signos engañosos:

No es artífice, no, la simetría

De la hermosura que en Floralba veo;

[…]

No resulta de música armonía

(perdonen sus milagros en Orfeo),…

Para concluir taxativamente en los tercetos:

Puédese padecer, mas no saberse;

puédese codiciar, no averiguarse,

alma que en movimientos puede verse.

No puede en la quietud difunta hallarse

hermosura, que es fuego en el moverse,

y no puede viviendo sosegarse.

Aquí están el tiempo y el fuego. Dos notas básicas, pues:

1.– La «hermosura» es igual al «movimiento»; el «movimiento» es igual al «vivir». Estar quieto es estar como muerto («quietud difunta»).

2.– El alma se «ve» (se padece, se codicia: atrae) únicamente a través del movimiento («…alma que en movimientos puede verse…»); o de otro modo: únicamente a través del movimiento es como el alma, oculta tras las apariencias, consigue expresarse en ellas, dejarse translucir. «Como en un espejo» (pero quebrado, caleidoscópico, destellante) el alma se refleja en el «gesto» y deja adivinar su profundidad. Dice Quevedo así (en los dos versos finales del segundo cuarteto), y siempre refiriéndose a la hermosura de Floralba, que en ella:

que bien la reconoce mi deseo

oculta majestad que el cielo envía.

El gesto[cu] es translúcido: solo en el gesto se refleja el fuego oculto del alma, solo el gesto es capaz de atraer. De ahí, de nuevo, el impresionante comienzo de aquel soneto a Lisi que ya citábamos:

En crespa tempestad del oro undoso,

nada golfos de luz ardiente y pura

mi corazón, sediento de hermosura,

si el cabello deslazas generoso[141].

Resultaría imposible plasmar de modo más preciso una lógica poética del «movimiento». Toda la enunciación «es» gesto movible: la cabellera es de oro que se ondula, no «oro», o mejor dicho: «tempestad» (crespa: lo dice a la vez del mar y del cabello, y sirve para encabalgar aún más ambas imágenes), olas alborotadas, no solo por la fuerza con que los cabellos se desenlazan sino a la par por el «espíritu» que se desprende de ellos al desenlazarse; el «corazón» del que contempla se siente imantado, fascinado por ese vuelco de olas, se zambulle en su espuma: la cadena «movible» no se detiene tampoco aquí; no se trata del mero contemplador pasivo (al modo de Herrera) sino de un «corazón» que se «enuncia», no en la contemplación sino en la acción simultánea, que la vista del brote de oro le provoca de manera irresistible; esto es, no se dice que el corazón «ve» sino que «nada» en «…golfos de luz ardiente y pura…». Luz: o sea, fuego. El oro del cabello enciende al corazón, lo «espiritualiza» al arrastrarlo en su propia ondulación. Golfos, nadar, tempestad, oro undoso: ni un solo enunciado deja de estar atravesado por la movilidad. Y lo mismo –y esto es básico– por lo que hace a la lógica de fondo que determina la composición: todo está regido por un gesto activo, el enunciado precisamente en el verso final del cuarteto; no el cabello de Lisi sino el gesto de Lisi al desenlazarse el cabello: «si el cabello deslazas generoso».

El segundo cuarteto tematiza la especial situación del «corazón» así zambullido en la tempestad de luz, desdoblándose en dos imágenes

tipificadas: Leandro e Ícaro, como dijimos. Pero fijémonos que, aun con su valor de «ejemplo», ambas figuras se recuerdan ante todo condensadas en la imagen de su «muerte-acto», son ante todo simbolizaciones ejemplares de la «acción», del afán del «movimiento» (afán que acaba por destruirles). Leandro es la imagen más directamente relacionada con el «corazón» del primer cuarteto: muere; mas muere como el corazón, nadando. Y es la imagen misma de su «morir-nadar» (de su «muerte-acto») la que Quevedo constituye:

Leandro, en mar de fuego proceloso,

su amor ostenta, su vivir apura;…

La relación con la imagen del cuarteto anterior es directa, como decimos: «mar de fuego proceloso» igual a «tempestad» de olas de oro, igual a «golfos de luz ardiente», etc. En el doble sentido que apuntábamos: «fuego proceloso», «crespa tempestad», «luz ardiente» (en tanto que enunciaciones referidas al «mar-cabello»), significan, a la vez, tanto el movimiento físico como la oposición (la lucha: también movimiento pues) que al espíritu enamorado le presenta el «espíritu» desprendido por el mismo «mar-cabello». Espíritu que, a la vez que fascina, huye (bien por sí mismo o bien «tapado» por las apariencias: el «mar» de Leandro y el «cabello» de Lisi se unen de nuevo así por esta significación «aparencial»). Fascinante y huidizo, el amor (el espíritu que lo representa) dura lo que dura el gesto en que ese espíritu se ha dejado ver; y, tras el gesto, todo se desdibuja, se borra. Solo que el «corazón», quemado por ese fogonazo, ese claror momentáneo, sigue ardiendo, hasta morir incluso, sin poder –ni querer– apagar el fuego que le ha colmado: así la imagen correspondiente de la «muerte-acto» será ahora Ícaro, en la segunda parte del cuarteto:

Ícaro, en senda de oro mal segura,

arde sus alas por morir glorioso.

Los enunciados «movibles» se repiten: el mar de fuego, el cabello en tempestad, es ahora la «senda de oro» («…mal segura»: es decir, peligrosa y esquiva, como el camino del amor, etc.). Solo que aquí la enunciación del tema supone ya su conclusión definitiva: movimiento también, claro está, pero no el mero «nadar» del «corazón», y ni siquiera el más extremo «su vivir apura» de Leandro; la imagen de Ícaro se construye desde su instante final: el morir efectivo, el instante en que «arde sus alas», etcétera.

La muerte erótica es siempre momentánea (y hasta en esto la lógica del poema es «movible»): bastará el resplandor de un nuevo gesto para que el «corazón» resucite de sus cenizas; o incluso ni eso hará falta: la imagen clave del primer terceto es, sí, la del «corazón/ave Fénix», pero en un sentido muy especial; como nos ha concluido el último cuarteto, Ícaro «arde sus alas por morir glorioso». Esto es: el corazón, espiritualizado por el fuego erótico, arde pero no ceja, no abandona esa lucha que es ahora su propia esencia, su propia «gloria», aunque sea una lucha inútil vista «desde afuera». Quevedo «ve» desde afuera los esfuerzos –los movimientos– de su «corazón» que, muerto realmente (el amor ha huido) pero con sus «esperanzas» aún «encendidas» (no puede cejar en la lucha, no quiere apagar su fuego), sigue intentando, aun muerto, alcanzar la vida (el amor, la fusión con el espíritu huidizo). Es lo que Quevedo enuncia en el primer terceto (refiriéndose, claro está, a su propio «corazón nadador»):

Con pretensión de fénix, encendidas

sus esperanzas, que difuntas lloro,

intenta que su muerte engendre vidas.

Intentar y engendrar; esperanzas ardiendo, «con pretensión» de

Fénix (y la imagen misma del ave: signo, por excelencia del «cambio», de lo que únicamente puede definirse como transformación continua, como «paso» de un estado a otro, a la vez que signo también relacionable por excelencia con la muerte por «fuego» en que ha caído el corazón/Ícaro: cenizas en ambos). Todos los enunciados son de movimiento; solo una imagen «quieta»: la que designa a la visión «objetiva» (exterior, desde afuera) que Quevedo (el «yo» que enuncia, que aparece ahí, bruscamente, desgarrando la superficie temática del poema construida únicamente a partir de la relación «gesto del cabello/corazón atraído») dice tener de la situación real: el «corazón» siente aún «encendidas» sus «esperanzas» –y por eso sigue luchando, intentando «alcanzar/ engendrar» el «amor-vida»–; pero el yo objetivo que habla sabe que esas esperanzas están muertas de hecho porque el «amor» ha huido definitivamente, ocultándose, al borrarse el gesto (aunque el «corazón» se empeñe en seguir enredado en el cabello). De ahí, repito, la única imagen quieta (y en tanto que en Quevedo, decimos, quietud significa ante todo muerte); esta imagen: «…sus esperanzas, que difuntas lloro».

La contradicción, el desgarro (el «desgarrón afectivo» de Dámaso Alonso[142], podríamos decir, pero con tal de no pasar, en ese caso, de los términos mismos:[cv] pues la problemática ideológica desde la que el ilustre crítico construyó tal fórmula definitoria es lo suficientemente resbaladiza –básicamente: el fenomenologismo «estilístico»– como para no poder fiarse de ella), la lucha imposible, he ahí la sustancial característica del «corazón» y de su «sed de hermosura». La contradicción insuperable, o, también, el movimiento sin fin: siempre con sed y siempre sin saciar, siempre atraído, pero jamás colmado, etc. Desgarro interior del corazón, pero también del texto: el yo irrumpe en él para observarse a sí mismo en el lastimoso estado de su contradicción. Y así, observándose, enuncia el último terceto, la conclusión del poema, en un tono que, aferrándose aún al concreto gesto erótico del cabello, lo trasciende, sin embargo, para alcanzar la realidad toda del corazón humano a lo largo de su vivir terreno; el corazón que

Avaro y rico y pobre, en el tesoro,

el castigo y la hambre imita a Midas,

Tántalo en fugitiva fuente de oro.

Habíamos visto antes: corazón/Leandro, corazón/Ícaro, corazón/Fénix; y ahora vemos, finalmente, corazón/Midas y corazón/Tántalo. Dos imágenes nuevas, la conclusión del proceso, su cierre: el corazón humano no puede saciarse nunca, muere de hambre cuando cree tenerlo todo a su alcance; es su contradicción esencial: rico y pobre, inseparablemente. Es también su castigo; y el organicismo, inevitable, aflora: el pecado, la caída, la condena que arrastra el hombre en el mundo. Es decir: corazón/Midas. La belleza, el oro que le atrae (en este caso: su fascinación por el cabello que se desploma en olas doradas) se eleva como una maldición ante él; la «condición humana» no perdona. El poema habla de Lisi y de la mujer, pero el erotismo (en tanto que «oro», el más preciado de los «bienes» terrenos) simboliza aquí sin más, decíamos, cualquier otro aspecto de la fascinación del corazón (del «hombre exterior») por el brillo del mundo. Ese «brillo» es sin duda en Quevedo real (por ser reflejo directo del esplendor de Dios, de su belleza), no es mera apariencia corrompida como para el organicismo estricto; pero la belleza real de las apariencias no solo no aminora sino que aumenta incluso el castigo que el corazón humano debe sufrir en la vida terrena.[cw] Midas: el oro –la belleza real– es sin embargo muerte para él; se desespera y se desgarra buscando la «belleza» que entrevé, y esa belleza se le escapa siempre, se le resbala, sin poder alcanzar nunca a poseerla. Es su martirio: corazón/Tántalo. Muerto de hambre no alcanza la fruta, muerto de sed no puede probar el agua; la vislumbra y se le borra; un juego maldito desesperante, de espejismos. Y un juego sin fin porque la solución no está «aquí», sino de nuevo «al otro lado» del espejo. Como la belleza de Floralba, decíamos («…que bien la reconoce mi deseo / oculta majestad que el cielo envía…»), así también la del cabello de Lisi o el brillo en general de cualquier apariencia: la belleza (con minúscula) reflejo apenas visible de la Belleza (con mayúscula). De ahí que no sea solo el amor el que huidizo se resbale, como agua, de entre los dedos (corazón/Tántalo), sino el que la vida toda, la realidad entera del hombre se

necesite enunciar como esencialmente esquiva, imagen fantasmal sobre el espejo terreno, apenas con la duración de un gesto, borrada ya casi en el instante mismo en que se refleja en la superficie; así, por ejemplo, en el «Salmo XIX» del Heráclito:

¡Cómo de entre mis manos te resbalas!

¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!

¡Qué mudos pasos traes, oh muerte fría,

pues con callado pie todo lo igualas!…[143]

Por supuesto que los planteamientos «eróticos» y los planteamientos «religiosos» (en el Heráclito, por una parte, pero igualmente en los sonetos «ascéticos» de la última etapa) arrancan en Quevedo desde una misma base determinante, como decíamos. Todo depende tan solo de si el «amor terreno» se considera como un elemento suficientemente «válido» en sí mismo para «espiritualizar» al cuerpo y transformarlo o, en caso contrario, considerar que el amor terreno no es más que otro «engaño» y que es preciso por tanto sustituirlo por el «amor divino». Ambas perspectivas, decíamos también, se alternan continuamente en Quevedo, y así tras un soneto «religioso» puede aparecer otro estrictamente erótico, y viceversa, etc. (Lo que no es de extrañar, pues tal alternativa continua está precisamente posibilitada por esa base común que vemos que actúa tanto sobre una temática como sobre la otra). Pero con todo no conviene olvidar que, pese a esta base común (o mejor: precisamente por ello), la temática erótica resulta siempre más endeble, más frágil, que la temática religiosa. El amor, el fuego que enciende el alma, la luz pura que se siente en el interior, no alude en el fondo sino a la necesidad del corazón de buscar un más allá, al recuerdo (animista-platonizante) de un mundo mejor cuya huella se arrastra en este mundo caído.[cx] Y ahí de nuevo la contradicción básica, ahora en otra perspectiva: el amor desea duración continua y este mundo solo ofrece cambio y movimiento. Así, en el soneto que comienza «Vivir es caminar breve jornada»[144], ese desgarro contradictorio

del corazón se dibuja en todos sus contornos, al ser definido ahora (desde una temática religiosa) como un iluso (un «vanidoso») que, al sentirse «espiritualizado» («…tierra animada…») anhela duración, sin darse cuenta (sin querer reconocer) que su realidad terrena lo condena al cambio y al movimiento; como dice Quevedo en el segundo cuarteto, la vida humana es:

Nada que, siendo, es poco, y será nada

en poco tiempo, que ambiciosa olvida;

pues, de la vanidad mal persuadida,

anhela duración, tierra animada.[cy]

Duración vs. movimiento (es curiosa la proximidad de Nietzsche: [cz] aunque se trata de una similitud meramente terminológica, y no, por supuesto, de una similitud de «problemáticas», resultaría interesante verificar en un análisis el porqué de tal aproximación), he aquí pues el umbral intraspasable: el erotismo en Quevedo acabará siempre por renunciar a sus pretensiones animistas, dejará de pensarse a sí mismo como la clave espiritual del mundo («tierra animada»), y acabará por presentarse, únicamente, como el lugar privilegiado en que mostrar, no su propia plenitud, sino el carácter tullido del alma humana durante su vida en la tierra: el «corazón» cuando cree «amar», no hace de hecho otra cosa que expresar su deseo del Amor divino, como lo prueba continuamente la imposibilidad de su saciamiento, un afán que jamás puede colmarse. (Claro que por ello mismo cabe el error: buscar la duración aquí, y no «al otro lado», no darse cuenta de que se busca «tierra animada», es decir, «espiritualizada» –y por eso se anhela y se busca la duración–, pero que se es, ante todo, tierra, o sea: cambio, movimiento, muerte). Así el extraordinario verso final del soneto, que comentamos, es decir, el dedicado al gesto de Lisi desenlazándose el cabello:[da] «Tántalo en fugitiva fuente de oro».

7.B.— No es extraño que este verso siga fascinando aún: es magistral sin duda. Pero lo es, ante todo, por condensar hasta el extremo toda la problemática poética quevedesca: el corazón, la atracción –irresistible– erótica, el desengaño, y, sin embargo, el anhelo, etc. Pero, sobre todo, y como signo clave, la movilidad: con lo que, además, todo el desarrollo concreto del poema se condensa asimismo aquí. El primer cuarteto había tematizado exhaustivamente el gesto del desenlazamiento, el caer del cabello en ondas doradas tempestuosas, como un mar, la zambullida fascinante del corazón en ese oleaje, su decepción final. Ahora, todo se resume en solo un verso: el corazón –Tántalo– se ha zambullido en una «fugitiva fuente de oro». Fuente y no mar: se acentúa el valor del gesto, del chorro instantáneo –fogonazo– de oro que brota, bulle un momento, y enseguida se desliza, borrándose. Fugitiva: obviamente en el doble sentido que todo el poema ha dejado traslucir; es decir: designando tanto el brotar movible y espejeante del cabello como el carácter resbaladizo e inaprehensible del «amor» –el espíritu– que se expresa en ese brote inesperado, en ese chorro de «agua/luz» que inmediatamente se desvanece (se resbala de entre las manos): el gesto. (E incluso la misma movilidad del instante aparece plasmada en la propia materialidad lingüística del sintagma «fuente fugitiva»: con la correlación «fuen-fu» y «te-ti», por un lado; el predominio de las vocales; la suavidad, casi inaudible del «va» final y de la sinalefa posterior en «d'oro»… Toda la línea parece materialmente –fonológicamente– reducida a la contraposición entre Tántalo y el gesto, el brillo fugaz condensado en «fuen-fu»). Y lo que el gesto significa: o sea, la expresividad de las apariencias. Recuérdese así, por ejemplo, la fabulosa «titulación» de múltiples sonetos en este sentido: «A Aminta, que teniendo un clavel en la boca, por morderle, se mordió los labios y salió sangre»; o «A Aminta que se cubrió los ojos con la mano»[145]; o las variaciones sobre el tema de la vela y la ceniza, pero con temática erótica: «Ceniza en la frente de Aminta, el miércoles de ella»; «A una dama que apagó una bujía y la volvió a encender en el humo, soplándola»; «A Aminta, que para enseñar el color de su cabello llegó una vela y se quemó un rizo que estaba junto al cuello»[146], etc. De hecho, es fácil verlo: todos los enunciados, la sangre que brota en el momento del pinchazo, la ceniza sobre la frente, el rizo que se quema, son signos aparenciales, carnosos, perfectamente expresivos del espíritu que albergan, y que brilla en la superficie, a

través del gesto. Detenerlo, reproducirlo, fijarlo, es la labor del poeta: fijar lo móvil (recuérdese lo dicho sobre los emblemas; el procedimiento de Quevedo, en tanto que similarmente organicista de base, se aproxima al procedimiento emblemático en lo esencial) [147] es atrapar su expresión, aprehender ese espíritu que brota con el gesto. Porque las apariencias (la sangre, la ceniza, el rizo quemado, el soplo y el humo, el labio y el clavel, la mano que vuela hacia los ojos) son «móviles», y es precisamente a partir de esta problemática específica de la «gestualidad» como podemos, ahora (volviendo a nuestro punto de partida), comprender en qué sentido preciso las «apariencias» de Quevedo también acaban funcionando como aviso de la muerte, no en tanto que sustancialmente corrompidas (como ocurre en el organicismo estricto) sino precisamente en tanto que «espiritualizadas». Es decir, en tanto que el «espíritu aparencial» por excelencia es precisamente el movimiento, la caducidad. Como se dice al final del «Salmo XIX» del Heráclito:

Cualquier instante de la vida humana

es nueva ejecución, con que me advierte

cúan frágil es, cuán mísera, cuán vana.

7.C.— Por supuesto que, con tal planteamiento poético, y pese a todo, Quevedo no hace más que revelar de nuevo su íntima ligazón con el organicismo más sólido y más inconsciente. Es este, en efecto, como sabemos, el que ya desde el pleno feudalismo definía al mundo sublunar, a la vida terrena del hombre, básicamente a partir de tales categorías claves de «cambio», «mudanza», «inestabilidad», etc. (por contraposición al mundo celestial, lugar «natural» del hombre, donde todo era «reposo» y «duración» ininterrumpida). Y es indudable que Quevedo arranca desde tal infraestructura a la hora de establecer el «movimiento» como eje decisivo (como inconsciente lógico de fondo) de su productividad poética. En este nivel primario la cuestión no ofrece dudas; y las especificaciones solo aparecen un poco más allá: en tanto que

hemos podido comprobar continuamente que Quevedo introduce un asimismo específico desequilibrio interno en el interior del funcionamiento organicista más estricto. Así también, decíamos, en el caso del movimiento (id est: del especial aviso de la muerte presupuesto en las apariencias). Y ello en tanto que las apariencias quevedescas no revelan corrupción y agusanamiento en sí mismas, revelan simplemente (expresan) un espíritu que no es otra cosa que deslizamiento y cambio («fugitiva fuente», etc.), promesa y disolución, sed e imposibilidad de calmarla. La hermosura aparencial (o sea: lo propio de la «vida») no es otra cosa que «fuego en el moverse» («…y no puede viviendo sosegarse…»), etcétera.

Podemos así establecer ya, condensadas y con suficiente justificación, las dos tesis básicas que hemos venido desarrollando, hasta ahora, respecto a la lógica del movimiento en esta poética:

Primera tesis: en Quevedo las apariencias tienen un «espíritu». O a la inversa: el «espíritu» se expresa verdaderamente (se deja ver) a través de las apariencias: no se encarna en ellas de modo indisociable, como ocurre en el pleno organicismo. En Quevedo el espíritu y las apariencias se pueden «separar», se conciben como perfectamente desglosables. Ello implica a la vez, por tanto, que «espíritu» y «apariencias» se pueden fundir plenamente, borrar sus fronteras (cuando las apariencias quedan suficientemente purificadas por el fuego espiritual, bien erótico o bien religioso). Por eso Quevedo, que apenas concibe la encarnación organicista (donde las apariencias son opacas y corrompidas hasta el punto de impedir la presencia purificada del alma entre ellas), sí concibe, en cambio, aproximarse al organicismo a través de la transustanciación eucarística: el único lugar, para la lógica organicista, donde la materia queda transformada y purificada por el Espíritu que recibe (esto es: queda espiritualizada). Y por eso también, un paso más al fondo, el desdoblamiento básico que introduce Quevedo dentro del organicismo a partir de aquí. Desdoblamiento: lo que para el organicismo estricto es simplemente el alma humana única (atenazada y sometida a la corrupción de las apariencias durante la vida terrena); esa unicidad, para Quevedo, se transforma en dos nociones paralelas: alma interior (o pura) y alma exterior (o mezclada: es el flagrante espiritualismo cristiano –paulino, agustiniano– al que aludíamos). De

ahí también la sutil diferenciación respecto al horizonte organicista en lo que atañe a la consideración de lo que sea lo propio (y por tanto de lo que sea lo hermoso: dado que «propiedad» y «hermosura» se identifican en el horizonte organicista a partir del tomismo, como dijimos) del mundo sublunar, de las apariencias terrenales, etc. En efecto: si para el organicismo estricto lo propio del mundo sublunar es estar sometido al cambio, a la mudanza, a la corrupción, en una palabra, Quevedo no niega esto en absoluto (no puede hacerlo: ese horizonte ideológico es su inconsciente de base –o de «clase», como se prefiera–), pero introduce una específica variación ahí, lo que hemos venido llamando un específico «desequilibrio interno». Quevedo nos indica simplemente que las apariencias son transparentes ante el espíritu; o mejor: que si «viven» es precisamente porque son transparentes, porque dejan que el espíritu (el único poseedor del principio vital) se exprese en ellas, se agite a través de ellas, etc. Si no fuera así, la «vida aparencial» no podría darse nunca. Lo propio del peregrinar humano no puede ser nunca para Quevedo, en consecuencia, la corrupción sustancial del mundo y la carne, sino algo que se derivará de su propia concepción de la transformación aparencial: es decir, la concepción de dos almas, una pura y otra impura (pero «alma» también esta, a fin de cuentas, y por ello posible de purificar bajo el influjo, el fuego del «hombre interior»). Que tal alma interior pura se manifiesta a veces a través del fuego erótico, y a veces a través únicamente del fuego «religioso», lo hemos podido comprobar con largueza en los textos analizados. Pero igualmente hemos podido comprobar que la cuestión de base no se altera radicalmente en ningún caso. O, mejor dicho: en Quevedo la única diferencia real que existe, entre la elaboración de la temática erótica y la elaboración de la temática estrictamente religiosa, no es algo que afecte a la dicotomía esencial «alma interior/alma exterior», sino que es algo que afecta únicamente a la consideración del «alma exterior». Esto es: en la temática erótica ocurre que una serie determinada de «apariencias» (el cabello de Lisi, la hermosura de Floralba, etc.), que conectan directamente con el «alma exterior» del poeta (su corazón, etc.), se consideran como expresiones espirituales perfectamente «puras», y, por tanto, perfectamente capaces asimismo de «espiritualizar» (con el fuego que desprenden) a ese corazón (id est: capaces de incendiar por tanto –de «despertar», en suma– el «alma interior», «pura» a su vez; atrayéndola hasta el punto de obligarla a purificar, espiritualizar, totalmente, al «alma exterior», al «corazón», e incluso a las venas y las medulas, etc.). Por el contrario: cuando Quevedo desarrolla la temática

religiosa en estricto, su proximidad al organicismo es, lógicamente, mucho mayor, y así queda perfectamente abolida, en este caso, la posibilidad de que pueda establecerse una relación «pura» entre las apariencias y el alma «exterior» del poeta. Son pues esos los textos en que el «amor» se considera al mismo nivel de «engaño», y de «ocultamiento», que cualquier otra expresión aparencial.

En suma: de la misma manera que el organicismo considera que lo propio del mundo sublunar (o de la vida del hombre en él) es la mudanza, el cambio, la movilidad, etc., así también Quevedo considera el movimiento como lo propio, lo característico de la realidad aparencial y de la vida humana durante su necesaria inscripción entre tales apariencias. Solo que con una matización decisiva: la diferencia que va entre la fusión (quevedesca) y la encarnación (estrictamente organicista); entre el alma (del organicismo) necesariamente condenada al influjo directo de la corrupción, sin poder traspasar sus fronteras, y el «alma» (según Quevedo) que no solo guarda una parte «pura» dentro de sí: que no solo puede escapar pues al influjo corruptor de las apariencias, sino que es capaz incluso de vencer esa tendencia a la corrupción. Capaz pues de «espiritualizar/purificar» tanto al «alma exterior» del hombre como al alma (necesariamente exterior siempre, claro es) de las demás apariencias. Y ello precisamente en tanto que todas las apariencias están ya, de por sí, «espiritualizadas» en cierto sentido, es decir, en tanto que están «vivas». Ahí está el fondo: para Quevedo «vivir» significa «expresar» un espíritu, ya que quien puede «dar la vida» únicamente es «el espíritu», en cualquiera de sus grados o manifestaciones. Vivir es poseer un «animus» (un aliento vital, dirían luego los bergsonianos –de modo inexacto, por supuesto, pero aproximativo: se trata de entendernos–), estar «animado»: tierra «animada», hemos visto que decía Quevedo. «Animismo», sí, pero en tanto que animación: la quietud es «difunta», estar quieto es como estar muerto. Vivir es moverse, el reposo no se concibe en Quevedo según la citada perspectiva del organicismo estricto, esto es: no se le concibe como ideal a alcanzar, como «premio» para el hombre que ha logrado alcanzar su «lugar natural», etcétera.

El porqué de esta específica variación a que somete Quevedo a esos términos (básicos en todo el Organicismo) de «quietud» o «reposo»,

por un lado, y de «gesto» o «movilidad», por otro, está bastante claro, y es una cuestión directamente derivada de todos los planteamientos señalados hasta ahora. Así, cuando el alma se inyecta en el cuerpo, el cuerpo se mueve, se despereza, cobra vida: es el aliento vital, el recuerdo de la imagen bíblica del soplo de Dios sobre el barro. Y a la inversa pues: si una cosa solo está viva cuando se «mueve», si vivir es igual a estar animado, resultará igualmente, en consecuencia, que el «animus», el alma dadora de vida:

a) únicamente podrá percibirse a través del movimiento, del gesto en que se exprese;

b) únicamente, en este específico sentido (id est: en tanto que expresión del animus, en tanto que tierra animada), podrá decirse que el movimiento es «lo propio» tanto del mundo sublunar como del alma humana durante su estancia en la tierra.

c) Por ejemplo: recuérdese así el soneto a la hermosura de Floralba, definida precisamente como «alma que en movimientos puede verse», con la conclusión final ya conocida:

hermosura, que es fuego en el moverse,

y no puede viviendo sosegarse.

E igual por lo que hace a la otra perspectiva, es decir, a la consideración del movimiento (en este específico sentido quevedesco) como «lo propio» del mundo sublunar, como la expresión global del espíritu de las apariencias terrenas, etc. Podemos recordar, a su vez, que es desde esta perspectiva desde donde se elabora la famosa «recreación» –no exactamente– de Du Bellay. Es decir, el soneto que empieza:

Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!,

y en Roma misma a Roma no la hallas:…[148], [db]

Comienzo donde la lógica de lo móvil, que señalamos, actúa ya de modo decisivo en esa continua contraposición expresa entre los diversos sentidos del término Roma (término que cubre claramente, como puede verse, todos los ejes significativos del espacio de las dos primeras líneas), un intercambio–contraposición–superposición de sentidos, bajo un solo término, que (junto al «¡oh, peregrino!» y a la relación básicamente activa del «buscas/no hallas») abre el poema situándonos inequívocamente de golpe en el interior de la lógica movible, del cambio, de lo inestable, etc. El resto del soneto es bien conocido, y su desarrollo se asienta esencialmente en el despliegue de esa «superposición/contraposición» inicial de los dos sentidos del término «Roma». Es decir: la Roma mítica de los humanistas (laicos o cristianos) y la Roma «real» que el peregrino contempla:

cadáver son las que ostentó murallas,

y tumba de sí proprio el Aventino.

Yace donde reinaba el Palatino;

y limadas del tiempo, las medallas

más se muestran destrozo a las batallas

de las edades que blasón latino.

Solo el Tiber quedó, cuya corriente,

si ciudad la regó, ya, sepoltura,

la llora con funesto son doliente…

Y es, por supuesto, el terceto final el que nos interesa resaltar como exponente básico de toda la problemática que esbozamos, es decir, de lo que Quevedo entiende en concreto, bajo su consideración del movimiento, como lo propio del mundo sublunar, como la expresión global del espíritu de las apariencias terrenas. Este terceto final, pese a ser perfectamente conocido, no ha solido, sin embargo, ser explicado desde la profunda significación que la peculiar problemática quevedesca del movimiento le otorga:

¡Oh, Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura,

huyó lo que era firme, y solamente

lo fugitivo permanece y dura.

Ante todo, resulta grotesco (en cuanto que con ello se pierde todo ese sentido fuerte, específicamente quevediano, que constituye al poema) equiparar de modo abstracto este texto magistral, como a veces suele hacerse, con cualquier otra consideración en torno al paso del tiempo, etc.[149]. Abstracción vacía, en efecto, dado que la estallante contraposición de «lo fugitivo» y de «el durar» no puede separarse en absoluto de la contraposición (que veíamos en el soneto al cabello de Lisi) entre el «corazón enamorado», por una parte («nadador»), y por otra la «fugitiva fuente de oro». Y por tanto, la contraposición «Roma (mítica) / Roma (real = Tiber)» no tiene nada que ver con una reflexión sin más (y más o menos lacrimosa) sobre la voracidad del tiempo (y la vaciedad consiguiente de la vida, etc.), como una parte de la crítica actual estaría dispuesta a reconocer en tantos autores y en tantas épocas. Muy al contrario: la radical historicidad de la literatura se nos impone aquí de nuevo de modo inexcusable: el texto de Quevedo pierde todo su sentido si no se lo considera desde esa estricta lógica –inconsciente por supuesto– del movimiento que actúa determinantemente en él. Esto es: la consideración de que el espíritu se expresa en las apariencias únicamente en forma de «movimiento», y de que, por tanto, el movimiento es en este sentido (y únicamente en este sentido) el espíritu propio de lo aparencial, la

esencia específica del mundo sublunar, como es el fluir del Tíber la verdadera –la única esencial– realidad de Roma, etc. De ahí ese Heráclito (que había fascinado ya a Leonardo): el movimiento, el río, el fluir. Pero de ahí también (por su coyuntura concreta, quiero decir) el adjetivo: «Heráclito cristiano». De nuevo una significación densa, profunda que trataremos de especificar enseguida.

Segunda tesis: En efecto, podemos decir, en primer lugar, que si bien en Quevedo el espíritu, que da vida a las apariencias, solo se expresa a través o en forma de «movimiento» (o, a la inversa, por tanto: que si bien el movimiento representa el hecho mismo del «vivir» aparencial), si esto es así, no podemos olvidar tampoco la significación simultánea que tal espíritu «móvil» arrastra consigo en la poética quevedesca. En una palabra: en tanto que la realidad aparencial resulta esencialmente definida por la expresividad del movimiento, el movimiento a su vez presupone que, lo así expresado en las apariencias, es un espíritu cuya significación implica directamente la «muerte», la «caducidad» –o más en concreto: el movimiento acaba por no ser otra cosa que movimiento hacia la muerte–, etc. Así en los casos más extremos. La decisiva línea magistral: «soy un fue, y un será, y un es cansado»[150].

O bien, recuérdese.

Ya no es ayer; mañana no ha llegado;

hoy pasa, y es, y fue, con movimiento

que a la muerte me lleva despeñado.

Azadas son la hora y el momento…[151]

(que evidentemente recuerda el soneto más quevedesco de Góngora, y que Borges[152] recordó):

Mal te perdonarán a ti las horas,

las horas que limando están los días,

los días que royendo están los años[153].

Y en general el tema del Carpe Diem, en este sentido organicista, que por consiguiente debe confluir en la imagen de la disolución del cuerpo mismo, bien en sus «órganos» uno a uno (medulas, humores, venas, etc.; cuya vivaz disolución constituyen una dialéctica constante en Quevedo), o la disolución del cuerpo en general, disolución también orgánicamente materializada en la «ceniza» (en tanto que signo visible por excelencia de la derrota de la carne ante el paso del tiempo).

De ahí el tema sintomático de «el reloj y las cenizas»[154], donde es posible mayor materialización de este organicismo de lo móvil, de esta disolución en que se funden el tiempo y la carne. Lezama Lima ha podido así titular «Analecta del Reloj» su versión de la poesía organicista del XVII[155]. Y por citar solo algunos ejemplos pintorescos: Francisco López de Zárate («A uno que traía un reloj con las cenizas de su dama por arena»)[156]; Francisco de la Torre («A un reloj de vidrio cuyas arenas eran cenizas de una bella difunta»)[157]; Luis de Ulloa Pereira («A un reloj que tenía por arena las cenizas de un amante»)[158], o Bernardino de Rebolledo[159], el poeta de los temás nórdicos, que imprime variaciones sobre el tema pero que insiste en los enunciados del polvo y la ceniza. Por ejemplo, en el soneto que comienza: «Este polvo que agitan mar y viento», o en el titulado «Contemplando la luz de una bujía», la cual:

Breve felicidad nos asegura,

pues el soplo será de un accidente,

humo la llama, lo demás ceniza.

O Pantaleón de Ribera[160] que también dedica en este sentido un soneto a un reloj, Liñán de Riaza[161], etcétera.

Reloj de ceniza o simplemente de tierra: su conversión en símbolo era inevitable en el XVII. Así: la muerte «avisada», la carne atravesada por el tiempo, etc. Una temática generalizada claramente en todos los niveles de la época. Solo que Quevedo introduce una específica variación en cuanto que, para él, decíamos, no ocurre solo que las apariencias carnosas estén sometidas al paso del tiempo –exterior– sino que, a la inversa, el tiempo es concebido como el espíritu mismo –interior– de las apariencias. El tiempo, pues, convertido en esencia (y no meramente tomado como prueba de la accidentalidad del vivir humano). Es decir, el tiempo como signo básico del espíritu de las apariencias y signo cuya expresión esencial no es, pues, otra que la fluidez y el cambio. Por eso en Quevedo –en este Quevedo, claro está– el presente no existe, mientras que en Góngora y en los organicistas estrictos el vivir presente es, precisamente, el eje de la reflexión sobre el tiempo: bien para aferrarse a él o bien para renegar de los engaños que comporta. El organicismo en estricto (y también Góngora) escribe siempre en y desde el «presente», es decir, el tiempo se enuncia como una apariencia, no como espíritu aparencial, sino como un elemento más en el tejido carnoso que constituye la vida humana, su encierro y su castigo (o su belleza, en el caso gongorino).

8. La última solución de la poética quevedesca: la disolución del presente [dc]

8.A.— En efecto, en el organicismo, al enunciarse el «tiempo» como una apariencia más, el «presente» (en rigor: la «presencia» del tiempo) se tematiza como algo continuo, ineludible. No se trata tanto de hablar de un «ayer», o de un «mañana» como de contraponer «el tiempo» al «no-tiempo», la vida y la muerte, la tierra y el cielo, en fin, etc. El tiempo «está» siempre presente en el mundo, como está presente la ceniza –o la arena– en el reloj: cuando la arena desaparece, cuando pasa completamente al otro

lado, es el fin de las horas, el fin de la vida. Por el contrario, lo que más sorprende en Quevedo (al menos cuando se penetra en sus textos viniendo desde este ámbito organicista estricto) es el hecho de que en él lo que precisamente se percibe como fantasmal, como diluido, es desde luego la enunciación del presente: «…hoy pasa, y es, y fué…». En el mismo momento en que el presente se manifiesta, ya se está borrando, es simultáneamente un «es» y un «fué», el «hoy» no «está», pasa.[dd] Desde luego, también, la típica movilidad enunciativa quevedesca alcanza aquí sus cotas más altas: todo es «móvil» y en especial la presencia del «hoy». Salvo que ese «hoy» se ponga de antemano entre paréntesis, definido como un hueco, en blanco, un vacío entre el principio y el final de cada verso y de todo el poema en conjunto:

¡Fue sueño ayer; [blanco] mañana será tierra!

¡Poco antes, nada; [blanco] y poco después, humo!

[…]

Ya no es ayer; [blanco] mañana no ha llegado;

O bien de modo muy similar:

Ayer se fué; mañana no ha llegado;

hoy se está yendo sin parar un punto:

soy un fue, y un será, y un es cansado.

En una palabra: el presente no se enuncia nunca en Quevedo porque en él «el tiempo» no es «presencia aparencial», no son en él las apariencias las que se mueven bajo el influjo continuo de la presencia del tiempo, sino, muy al contrario, en la poética

quevedesca es «el tiempo» precisamente el que «se mueve». Y el matiz es decisivo una vez más, pues es a partir de ahí de donde arranca la especificidad de tal poética. En efecto: en textos, como «"¡Ah de la vida!"… ¿Nadie me responde?»; o «Bien te veo correr, tiempo ligero»[162]; o «¡Cómo de entre mis manos te resbalas!/ ¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!»[163]; o bien «Miré los muros de la patria mía…»[164], etc., nos aparece perfectamente visible la actuación de esa específica lógica interna de las apariencias concebidas no como signos carnosos –opacos– sometidos al tiempo, sino como «expresiones» temporales, según aquella estructura general (determinante, decimos, en Quevedo) que le llevaba hasta el punto de declararse «Heráclito cristiano». Esto es: si la dialéctica organicista supone no solo la disolución temporal, sino incluso la disolución concreta en la «ceniza» (esta en tanto que signo orgánico resumidor de todo el proceso, del mismo modo que el agua del Tíber era signo orgánico de la disolución en tanto que tiempo, y las lágrimas o el fuego en Quevedo eran también signos orgánicos de valores morales –y no elementos autónomos como en el platonismo: la luz de Herrera, por ejemplo, o las lágrimas de Garcilaso, que vimos eran respectivamente emanaciones directas de lo Absoluto o del alma privilegiada–); del mismo modo, digo, ese tema organicista de la «disolución» es inseparable de la «ética» propia de la ideología del Sueño, esto es, de la necesidad de contar con las apariencias pese a su engaño, etc. Solo que el desengaño posterior no está provocado en Quevedo por el hecho de que descubra que esas apariencias no hacen más que pudrir asimismo el espíritu que se encarna en ellas, etc. Sino muy al contrario: es solo en el interior del movimiento donde Quevedo traza su muy peculiar geografía del desengaño. El hombre no debe «desengañarse» por el hecho de que su «espíritu» se vea dominado por una materia, sino por el hecho de que se trata de un espíritu en segundo grado, que precisamente al lograr encontrar su expresión única (y la más idónea) en el movimiento, comprueba a la vez que no se trata sino de un espíritu que solamente puede «moverse» hacia la muerte. Así los poemas religiosos de Quevedo se pueden leer como una prolongación complementaria de los eróticos (y a la vez como un intento de trascendentalizar, llevándola hasta el extremo, la problemática planteada en estos). Por ejemplo, el «Salmo II» del Heráclito:

¡Cuán fuera voy, Señor, de tu rebaño,

llevado del antojo y gusto mío!

¡Llévame mi esperanza el tiempo frío,

y a mí con ella un disfrazado engaño!

Un año se me va tras otro año,

y yo más duro y pertinaz porfío,…[165]

O en el «Salmo XVIII»:

Todo tras sí lo lleva el año breve

de la vida mortal, burlando el brío

al acero valiente, al mármol frío,

que contra el Tiempo su dureza atreve…[166]

Y así también el conocido soneto a Lico:

Vivir es caminar breve jornada,

y muerte viva es, Lico, nuestra vida,…[167]

O también:

Huye sin percibirse, lento, el día,

y la hora secreta y recatada

con silencio se acerca, y, despreciada,

lleva tras sí la edad lozana mía…[168]

Lento, sin percibirse; o, como concluía el soneto anterior, el hombre se halla:

Como el que, divertido, el mar navega,

y, sin moverse, vuela con el viento,

y antes que piense en acercarse, llega.

Es decir, ahí está el gran engaño: el hombre se aferra a lo que es propiamente «suyo», no porque tenga el alma corrompida (aunque la tenga dominada por la materia) sino porque se encuentra a gusto, se identifica con el espíritu que realmente le corresponde: la expresión temporalizada. Es esa la temática que subyace al Heráclito en general, claramente indicada a veces, como en el «Salmo VI»:

tan ciego estoy en mi mortal enredo,

que no te oso llamar, Señor, de miedo

de que quieras sacarme de pecado

[…]

No tengo libertad, ni la deseo,

de miedo de alcanzalla…[169]

O en el final del «Salmo XXI»:

sujetaste al hombre tú en la tierra,

y huye de sujetarse él a sí mismo.[170]

Y en el soneto a Caridón:

Temo la muerte, que mi miedo afea;

amo la vida, con saber es muerte:

tan ciega noche el seso me rodea…[171]

El apego a la vida (a lo «temporal») se explica, pues, porque eso es lo propio del hombre, su espíritu característico. Pero del mismo modo que se ama a la vida se impone obligado el temor a la muerte: el espíritu humano no es otra cosa que movimiento hacia la muerte. Es la «otra» propiedad de lo aparencial, el envés de la medalla. La otra «propiedad»: Quevedo la denomina Ley, es decir, lo propio del espíritu que otorga vida terrena es su caducidad, su posibilidad de dejar de ser, su finitud. Así en el citado «Salmo XVIII»:

Antes que sepa andar el pie, se mueve

camino de la muerte, donde envío

mi vida oscura: pobre y turbio río

que negro mar con altas ondas bebe.

Todo corto momento es paso largo

que doy, a mi pesar, en tal jornada,

pues, parado y durmiendo, siempre aguijo.

Breve suspiro, y último, y amargo,

es la muerte, forzosa y heredada:

mas si es ley, y no pena, ¿qué me aflijo?

La contradicción hombre interior/hombre exterior vuelve así a reaparecer aquí, determinante, como en cualquier otro texto poético de Quevedo. No se trata (de nuevo) ni de que las apariencias sean «buenas» (como en el Animismo), ni de que las apariencias sean «malas» (como en el Organicismo estricto). Se trata de una cuestión mucho más compleja, densamente contradictoria: la escisión, interna al «hombre», entre lo que es lo «propio suyo» –su espíritu terreno– y lo que le liga al espíritu divino, no marchitable ni caduco –no sujeto a la «ley» de la muerte, como lo está en cambio el espíritu propiamente «humano»–.

8.B.— Podemos establecer finalmente una serie de conclusiones básicas en lo que se refiere a estas tesis que hemos delineado en torno a la poética de Quevedo:

a) Para Quevedo (como para todo el organicismo en general) no se trata de especificar los diversos grados concretos del «tiempo» –ayer, hoy, mañana– sino de resaltar que todos esos grados son, a fin de cuentas, lo mismo siempre, sustancia temporal, y que el «tiempo» es fútil y gaseoso, una apariencia engañadora (como la propia vida

«humana» a la que se define precisamente por su sometimiento al tiempo, indentificándola con él). Los grados del tiempo no cuentan, en suma, para el organicismo (mientras que sí cuentan para el horizonte burgués –animista o mecanicista– dado que este horizonte no enfoca la vida desde la perspectiva de un «más allá»), salvo para señalar que todo «tiempo» es «presente» y que todo «presente» es vacío, engaño, hueco: mera apariencia terrena.

b) En segundo lugar, si el movimiento es siempre «movimiento hacia la muerte», ello lo presupone como la prueba palpable de la dependencia del espíritu humano respecto del Espíritu divino, de su carácter de mero «reflejo». De ahí que la poética quevedesca pueda decir tanto que desde el principio la vida es ya siempre muerte (al modo organicista más puro), como decir, sin embargo, que el movimiento (hacia la muerte) no solo es signo de corrupción, sino que es incluso la «hermosura» de lo humano sin más. Lo hemos visto respecto a la perspectiva erótica, pero igual ocurre en la «religiosa»: por ejemplo, en el citado «Salmo XVII» del Heráclito (el famoso: «Miré los muros de la patria mía…»)[172]. Los críticos «avisados» suelen indicar, con cierta sorna, que no se trata de un poema «político», como interpretan por lo general los críticos «no avisados»[173]. Solo que la «superioridad» académica es aquí tan vacua como de costumbre: se trata sencillamente de un poema plenamente organicista (feudal, esto es: sacralizador), y por tanto resulta imposible discernir en él lo que haya de «política» de lo que haya de «religión», etc. Mejor dicho: el poema de Quevedo es una enunciación, en clave religiosa (como en todo el organicismo), de problemas «morales», «políticos», etc. (si es posible diferenciar como «autónomos» esa serie de campos, algo que para el organicismo sacralizador resulta inconcebible). Pero junto a esta infraestructura organicista, lo que nos interesa ahora resaltar en el poema es –de nuevo– su específica desviación respecto a la estricta norma del organicismo; esto es, su peculiar construcción de las «apariencias» concibiéndolas como «expresiones movibles», «temporalizadas» (o de otro modo, sin más y según nuestro postulado base: su peculiar «espiritualización» de las apariencias). Así, en el «Miré los muros…», todo el texto se construye a partir de una prueba espiritual decisiva que Quevedo comunica: digamos, la «verificación del desengaño». O mejor: es precisamente tal prueba espiritual lo que el poema intenta producir; no se trata de una

«experiencia» ya dada de antemano y traducible en el poema (como pensaría toda esa amplia línea que une hoy el horizonte crítico positivista con la crítica propia del empirismo anglosajón actual), sino que se trata de la producción real de las premisas, los presupuestos, los hechos y las causas cuyo encadenamiento en el poema permite deducir la conclusión inevitable del «desengaño». No solo hay que «probar» la necesidad de desengañarse de las apariencias terrenas, sino que hay que justificar y legitimar el sentido concreto que Quevedo da a ese término. O sea, en primer lugar, hay que probar y legitimar el porqué de que, al darse tales hechos, tales premisas y tales presupuestos, la única conclusión necesaria sea el desengaño (y no otra cuestión cualquiera). Y, en segundo lugar, el porqué de que haya que entenderse el desengaño en el sentido concreto que le otorga Quevedo (y no en otro sentido cualquiera).

En definitiva:

1.– Por supuesto que el desengaño (en el sentido concreto quevedesco) está tanto en el origen del proyecto poético de este «Salmo», como en su efectiva conclusión final.

2.– Pero el camino a recorrer entre el «proyecto» y esa «conclusión final» es largo, es el todo del poema. Parece algo obvio, pero es esta la cuestión que hay que matizar con rigor so pena, en caso contrario, de una muy fácil mala interpretación. Así por lo que respecta a lo que estamos designando como la posibilidad latente («objetiva») de desequilibrio entre el proyecto originario quevedesco y la realización efectiva de cada uno de sus textos. Pues no se trata de que existan (en Quevedo o en cualquier otro escritor), por una parte, unas ideas «abstractas», ajenas de hecho al verdadero «sentimiento» (id est: a la verdadera «libertad creativa» por tanto, según el kantismo) de cada autor, y, por otra parte, la expresión concreta de ese sentimiento verdadero (de esa libertad creativa) tal como se traduciría, se plasmaría, en la obra. La cuestión de tal desequilibrio es muy otra, decimos, a la de la usual antinomia entre «teoría» y «creación» en un escritor, y posee una complejidad plenamente distinta en nuestro planteamiento. En efecto: para nosotros no existe diferencia básica alguna entre el inconsciente organicista de Quevedo y las «ideas» concretas, más o menos

«teorizadas», que Quevedo posee. A fin de cuentas, se trata de una misma lógica interna la que actúa en ambos casos. Es el mismo inconsciente organicista el que actúa determinantemente en sus textos en prosa y en sus textos en verso, por una parte; en los textos en general y en la práctica política concreta de Quevedo, por otra parte, etc. Ninguna «antinomia» pues, ninguna contraposición kantiana (entre la supuesta «teoría» y la supuesta «práctica» política o literaria) en la actividad general de Quevedo. Los desequilibrios o las contradicciones existen desde luego, pero están en otra parte; o mejor: necesitan de «otra» enunciación, solo son visibles desde otra perspectiva.

3.– Veámoslo de cerca: el poema se construye sobre tres gestos («Miré…», «Salíme…», «Entré…») cuya presencia (cuyo presente) se nos quiere resaltar en toda su fuerza, en tanto que la «presencia» del gesto sirve para contrastar la «presencia» del tiempo. Y del contraste surge el sentido; el efecto de usura del tiempo (el movimiento) lo ha rozado todo, todo lo ha desgastado. Y los enunciados de las «cosas» se elaboran aquí como efectos de esa usura temporal: todos son móviles, de nuevo por contraste entre su «ayer» y su «hoy», que no es propiamente un presente pleno sino el signo final del movimiento, el signo precursor de la inmovilidad, del espacio de la muerte. Las «cosas» siguen siendo (como el «yo») un «fueron» y un «serán». Solo que la vaporosidad del presente aquí no indica solo (como indicaba el «yo» quevedesco del anterior poema) que lo importante sea la presencia global del tiempo (y de ahí la oposición quevediana a la creencia en un supuesto presente pleno, que, al ser admitido, admitiría la posibilidad de aferrarse a las apariencias, de aferrarse realmente al trozo que se vive, gozándolo, considerándolo como una entidad sólida, etc.). Quevedo, digo, no construye solo en este poema tal consideración del tiempo como presencia global, sino que concreta al máximo los fundamentos de tal consideración, viendo ahora a todas las cosas no solo como expresión del movimiento, sino como colocadas en el momento final de su vida, en el momento mismo de su desgaste máximo, cuando están a punto de detenerse al borde mismo de la muerte, a punto de iniciar un nuevo «movimiento» (el salto a la muerte) que constituirá al fin su propia negación. Enunciados, pues, móviles al máximo, y por contraste, concretando en su enfrentamiento esta doble significación del efecto de la usura temporal: por un lado, se

enfrentan (como espacios opuestos) al tiempo y la muerte; y por otro, de modo paralelo, la muerte se revela sin embargo como ya latente en el tiempo, a través precisamente de la movilidad, de la usura de este. Así los muros de la patria desmoronados, cansados del movimiento (la «carrera») de la edad; los arroyos, llenos antes por el deshielo, secados ahora por el sol; los montes en sombras; la casa convertida en despojos, como una habitación vieja; el báculo encorvado, la espada vencida de la edad (cerrando el poema, como los muros –también «cansados» por los años– que lo abrían). Todos son «gestos» («instantáneas», podríamos decir): las apariencias se enuncian en cada caso como «espiritualizadas», pero el «espíritu» que «expresan» no es otra cosa que el esencial movimiento de desguace hacia la muerte (el final del poema es demasiado conocido para no reproducirlo aquí):

vencida de la edad sentí mi espada.

Y no hallé cosa en que poner los ojos

que no fuese recuerdo de la muerte.

Ahora bien: si todo esto es cierto, no lo es menos de nuevo que el poema no tiene nada que ver con el Carpe Diem típico del Animismo (que invita a gozar la vida mientras «dura»), del mismo modo que se diferencia con claridad del aviso mortuorio propio del Organicismo ortodoxo, ya que aquí, en el texto de Quevedo, en absoluto se trata de una alegoría sobre la corrupción sino simplemente de una figuración sin más de los «límites» humanos (de su valor por sí mismos por supuesto, pero también de la necesidad de considerarlos a fin de cuentas únicamente como reflejos dependientes –como el efecto usurero del tiempo lo indica– de la verdad inmóvil de Dios), etc. Digamos, en suma: en Quevedo las apariencias no ocultan su verdad interna (organicismo) ni «dicen» una verdad que se halla en su propia superficie (Góngora). Al contrario: las apariencias en Quevedo, al ser «espíritus aparenciales», expresan directamente la verdad interna que las constituye, funden interior y exterior, el espíritu que albergan se

hace visible a través de sus poros (porque cada cosa que muestra «poros», que «vive», puede hacerlo únicamente en tanto que impregnación, empapamiento de ese espíritu que alberga y que a la vez reverbera hacia afuera). Así en este poema de Quevedo no se dice que las cosas (los muros, la patria, los arroyos, la casa, la espada, etc.) sean cortezas prescindibles a la hora de la verdad, algo ajeno por sí al espíritu puro; no se dice, pues, que todos esos elementos no sean más que «carne» desmoronable, algo por tanto a rechazar (como mucho menos podría decirse que puesto que todas esas cosas de desmoronan conviene gozarlas previamente), etc. No se enuncia, en fin, a los muros, la casa o la espada como signos desechables en tanto que meramente pecaminosos, terrenales; muy al contrario, se dice únicamente que esos signos son «expresiones» de un espíritu, solo que ese espíritu es «caduco».

En consecuencia: la producción literaria no enunciará aquí un espíritu que al encarnarse (poética organicista) quedaría contaminado por la corrupción de la carne, al entremezclarse inextricablemente con ella; ni tampoco se tratará de una poesía que se construya (poética animista) como la práctica efectiva de la disolución de las apariencias para hallar, tras ellas, al espíritu puro. Quevedo cree en el «cuerpo» (y por tanto en la «corrupción») como todo el horizonte organicista que le rodea. Así se opone al animismo (incapaz de concebir un espíritu «caduco»). Pero a la vez cree, con el animismo, en la expresión del espíritu a través del cuerpo (con lo que se separa del organicismo: basado este en la encarnación, el espíritu organicista no se «dice» a sí mismo nunca, sino que es «dicho» –es usado, es determinado– por el espesor carnal en que se diluye). Una poética, pues, del cuerpo y de la expresión. Pero ¿qué significa un cuerpo que se expresa?

8.C.— Veamos al respecto uno de los sonetos más profundamente organicistas de Quevedo:

Señor don Juan, pues con la fiebre apenas

se calienta la sangre desmayada,

y por la mucha edad, desabrigada,

tiembla, no pulsa, entre la arteria y venas;…[174]

Todos los enunciados poseen, por una parte, una significación pesadamente organicista (la sangre, la fiebre, las venas), pero a la vez una especial expresividad interna –siempre móvil, ya lo sabemos–: la sangre desmayada, apenas cálida ya, la edad que desabriga la sangre y que la hace dejar de moverse, dejar de «pulsar»… Fijémonos, pues, en la doble articulación: la sangre expresa a la edad, «es» efecto suyo; pero, a la vez, el espíritu solo se puede expresar a través de las apariencias –de la sangre–, aprisionado entre las arterias y las venas. Es decir: los desajustes corporales se enuncian como propios del espíritu (la edad); el cansancio espiritual se enuncia a través de lo más orgánico: la sangre, etc. Pero no es un caso único, puesto que sabemos que igual ocurría en los sonetos de temática erótica. Vimos, por ejemplo (en el que comienza: «Diez años de mi vida se ha llevado…»), la enunciación insólita del segundo cuarteto; el amor era fuego (como en el animismo), pero fuego que se guardaba en las venas y se alimentaba con sangre:

Diez años en mis venas he guardado

el dulce fuego que alimento…

de mi sangre…[175]

O asimismo en el soneto que comienza:

En los claustros de l’alma la herida

yace callada; mas consume, hambrienta,

la vida, que en mis venas alimenta

llama por las medulas extendida[176].

Es decir: la herida del alma es orgánica, es una llaga carnal. Y debido a ello se desliza la lógica del poema: al ser «carnal» está hambrienta, y devora a la vida, consumiéndola. Ahora bien: ¿cómo puede ser esto, una herida carnosa en el alma? Sencillamente: por la reciprocidad continua de elementos que podemos anotar una y otra vez en la poética de Quevedo: el espíritu es corporal y el cuerpo es espiritual. De ahí el proceso inverso que aparece en la lógica del poema: el alma tiene heridas carnales que consumen la vida, pero a la inversa, la sangre y la vida no son otra cosa que el efecto –la expresión– de un fuego, un espíritu, extendido por las vísceras, empapándolas («…llama por las medulas extendida…»). Un animista estricto hubiera dicho: la ausencia, o el desdén, matan el alma. Quevedo dice: el amor me da la vida porque es fuego que alimenta a mis médulas (primera herejía, tanto respecto al animismo como respecto al organicismo). Y a continuación: si el amor «es» vida (no solo espiritual sino a la vez orgánica, no solo del alma sino igualmente del cuerpo) no menos orgánica será, por tanto, la herida de la ausencia: es una llaga real que devora como cualquier otra la grasa corporal, es decir, que consume la vida. Así la continuación temática en el segundo cuarteto:

Bebe el ardor, hidrópica, mi vida,

que ya, ceniza amante y macilenta,

cadáver del incendio hermoso, ostenta

su luz en humo y noche fallecida.

Dice Covarrubias: Hidropesía, «enfermedad del humor aguoso, que hincha todo el cuerpo […] el hydrópico, por mucho que beva, nunca apaga su sed»[177]. Esto es: la vida muere como un cuerpo

hidrópico, bebiendo insaciable (Tántalo) el ardor (la llama amorosa) que, a la vez que la anima, la consume. Y a la inversa: la vida «muere» como un alma, como un incendio hermoso de luz (la luz inmediatamente contrastada con la imagen orgánica de la ceniza, pero esta, a su vez, anunciada como «espiritualización», es decir: «ceniza amante y macilenta»), etcétera.

He aquí, en suma, cómo funciona una poética que lo es a la vez del cuerpo y de la expresión: la expresión (animista) solo servía respecto al «alma»;[de] el cuerpo (organicista) era meramente una apariencia opaca, que no podía «decirse» a sí mismo. Quevedo altera violentamente ambas problemáticas hasta lograr así el funcionamiento tanto de una lógica del cuerpo expresivo como de una lógica de la expresión carnosa, corporeizada (el «gesto», etc.) del alma.

8.D.— Finalmente: es también a través de toda esta compleja infraestructura poética como podemos acercarnos a la específica visión que Quevedo tenía de su propio oficio de escritor (de «intelectual»), tal como nos la ofrece por ejemplo (desde el prisma del «desengaño») en un famoso soneto fechado en La Torre, en su situación de desterrado:

Retirado en la paz de estos desiertos,

con pocos, pero doctos, libros juntos,

vivo en conversación con los difuntos

y escucho con mis ojos a los muertos.

Si no siempre entendidos, siempre abiertos,

o enmiendan, o fecundan mis asuntos;

y en músicos callados contrapuntos

al sueño de la vida hablan despiertos.

Las grandes almas que la muerte ausenta,

de injurias de los años, vengadora,

libra, ¡oh gran don Iosef!, docta la emprenta.

En fuga irrevocable huye la hora;

pero aquélla el mejor cálculo cuenta

que en la lección y estudios nos mejora[178].

Todos los temas están aquí: el desengaño provocado por el reconocimiento de que se es meramente «espíritu aparencial», y espíritu expresado en el movimiento temporal («En fuga irrevocable huye la hora…»), pero a la vez reconocimiento paralelo del valor propio, autónomo, que ese espíritu aparencial posee respecto al trabajo intelectual (los libros, los ejemplos de los muertos, la imprenta que libera de la muerte) como ocurría en otros casos respecto al erotismo. La vida es sueño, sí, pero los libros la avisan, la enmiendan o la fecundan («al sueño de la vida hablan despiertos»). De ahí, en fin, que la dedicación a los libros (a los espíritus que perviven: las grandes almas, dice Quevedo; esto es: también los libros como apariencias espiritualizadas), esta dedicación (como la dedicación erótica antes) sea vista como una manera de purificar y mejorar al propio espíritu, sea vista pues como un dedicarse a lo que «dura» frente a la fugacidad irrevocable del movimiento hacia la muerte, frente al paso de las horas: «…pero aquella el mejor cálculo cuenta / que en la lección y estudios nos mejora», etcétera.

Pero quisiéramos leer ahí algo más, fijarnos en la línea inicial del soneto: «Retirado en la paz de estos desiertos…». Pues el Quevedo escindido por la mitad aparece de nuevo aquí. El «retirado» posee

una connotación concreta: se trata del destierro, esto es, del vacío político. Y ese «vacío» lo llenan los libros. Y de nuevo también la ambigüedad: en tanto que lector «feudal» (organicista) los libros son, para Quevedo, «salvadores» por el hecho de ser «intérpretes» de la verdad del mundo: en ellos la vida está «detenida», el espíritu vence a la muerte. Por el contrario: en tanto que lector «animista», esos libros son para Quevedo ante todo «reflejo» de las «Almas grandes», de muertos que aún viven entre las líneas, etc. Y a partir de tal ambigüedad la escisión a la que aludimos:

1.– No por una parte política y por otra literatura (o «vida» intelectual), sino por una parte muerte y, por otra, espíritu. Lo han retirado de la política y aprovecha para escribir su «vida retirada». Más: deja entrever su profundo trasfondo animista, respecto a la escritura: vida retirada es igual a intimidad, igual a libros, igual a escritura, igual a verdad. Pero ¿en oposición sin más a lo público o al mundo, al modo, por ejemplo, de Fray Luis? En absoluto. En oposición al tiempo, al movimiento, lo que no es lo mismo. O sea: no se trata de que en el retiro el político recobre su verdad en la lectura o en la escritura, en la actividad intelectual, en suma. Muy al contrario: se trata en estricto de la necesidad obvia que tiene el hombre del XVII («temporal» y consciente de tal temporalidad, del carácter aparencial de su espíritu) de dedicarse a cultivar esa conciencia propia de su relación con la divinidad, a mejorarse con la lectura y el estudio de libros no sometidos a la muerte, sino salvados del paso del tiempo. Esos libros, se ve, duran por encima de lo aparencial por ser reflejos de grandes almas (lo que daba, añadimos, un matiz animista a la exposición de Quevedo). Pero esas grandes almas (esos «doctos») lo son no por sí mismas, sino en cuanto que, a través de ellas –de sus libros–, se revela la escritura de Dios, el Orden moral regidor de la vida: por eso son libros «despiertos» (espíritus que dan luz) frente a la ensoñación y la oscuridad del vivir humano, por eso pueden fecundar y enmendar a este. Dado que para Quevedo –en tanto que organicista de base– la escritura está ya siempre fijada de antemano (está dada desde la aparición de «El Libro»), su única posible actividad de «mejora» espiritual posterior –en este sentido: mejorar a través de las obras literarias– se reduce a la Glosa, a la lectura recreadora (reproductora). El «escritor» organicista, decíamos, no es de hecho sino un «lector»: Quevedo elabora así su soneto sobre esa actividad

de «lectura», entrelazando las dos perspectivas: la lectura concreta (de los libros doctos) como actividad moral (reformadora del espíritu) y la lectura en general (del orden de Dios reflejado en los libros, de su procedimiento escriturario) concebida como origen y fundamento de la propia práctica de escritura que Quevedo está desarrollando en el soneto.

2.– En las afirmaciones de Quevedo sobre el «retiro» no se trata pues, en absoluto, de la dualidad (típica de la ideología burguesa) entre el «político» y el «intelectual» (sea este «literario» o «científico»: cfr. Max Weber)[179], dualidad sustentada a su vez en la dualidad de base entre lo «trascendental» y lo «empírico», etc. Quevedo jamás diferenció ambas actitudes, por supuesto, ya que en su lógica productiva lo que actuaba era literalmente esa escisión «hombre interior/hombre exterior» a la que aludíamos, etc. Y es a partir de aquí, asimismo, donde se nos plantea, en cierto modo, el porqué justificativo de la simultánea escisión prosa/verso en Quevedo, escisión inequívoca al menos desde el punto de vista del diferente tratamiento que Quevedo da a unos textos y a otros. En este sentido: para él, podríamos decir, el organicismo pleno de los textos en prosa correspondería al nivel del espíritu exterior, y la espiritualización del verso al espíritu interior, etc. Pero siempre el organicismo como base: el Quevedo político es «gemelo–inverso» respecto al poético (e idéntico asimismo al ideólogo en prosa)[180]. El Quevedo escritor político trata de introducir el orden divino (la sacralización) en el ámbito público; el Quevedo poeta se coloca, en cambio, en el ámbito previo de la verdad pura: de ahí su espiritualismo[df] [de las cosas, de ahí su «movilidad»: soy un fue, y un será, y un es cansado.][dg]

---

[a] Anotación en margen superior de folio (1992, 416): «Ojo: Pablito Jauralde». [Referencia al profesor Pablo Jauralde Pou, y en especial, entre sus numerosos estudios sobre «vida/obra» de Francisco de Quevedo, a la biografía de Quevedo publicada por este: Francisco de Quevedo (1580-1645), Madrid, Castalia, 1998 (Barcelona, Calambur, 2023, 2.a ed. actualizada)].

[1] [Véase James O. Crosby, En torno a la poesía de Quevedo,

Madrid, Castalia, 1967; Guía bibliográfica para el estudio crítico de Quevedo, Londres, Grant and Cutler, 1976; «Quevedo's Alleged Participation in the Conspiracy of Venice», Hispanic Review, 23/4 (octubre 1955), pp. 259-273; «Quevedo and the Court of Philip III in 1615: Neglected satyrical Letters and new biographical Data», Publications of the Modern Language Association of America, 71/5 (diciembre 1956), pp. 1117-1126; «Noticias y documentos de Quevedo, 1616-1617», Hispanófila, 4 (septiembre 1958), pp. 3-22; «Nuevos documentos para la biografía de Quevedo: 1627-1651», Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, 34 (1958), pp. 229-261; «La última prisión de Quevedo: documentos atribuidos, atribuibles y apócrifos», La Perinola, 1 (1997), pp. 101-122, «Cuarenta y dos cartas de Quevedo a dos jesuitas distinguidos», La Perinola, 2 (1998), pp. 215-236, y Pablo Jauralde Pou, Quevedo y su familia en setecientos documentos notariales (1567-1724), Madrid, Edad de Oro/Universidad Autónoma, 1992. Y cfr. Mariano de la Campa Gutiérrez, «Notas para la historia de los estudios del quevedismo en el siglo XX (1): Los primeros trabajos de James O. Crosby», en María Luisa Cerrón Puga (ed.), Rumbos del Hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. Vol. III. Siglo de Oro (Prosa y poesía), Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 363-372].

[2] [Cfr. Ernest Mérimée, Essai sur la vie et les oeuvres de Quevedo (1580-1645), París, A. Picard, 1886].

[3] [Cfr. Ángel González Palencia, Pleitos de Quevedo con la villa de La Torre de Juan Abad, Madrid, Real Academia Española, 1928; «Quevedo, pleitista», Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid, XIV/52 (julio 1945), pp. 255-347, y Del «Lazarillo a Quevedo». Estudios histórico-literarios. Cuarta serie, Madrid, CSIC, 1946].

[4] [Cfr. Raimundo Lida, Prosas de Quevedo, Barcelona, Crítica, 1981 (nueva ed.: Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2016. Ed.: Daniel Fdez. Rodríguez)].

[5] [Francisco de Quevedo, El Parnaso español, Monte en dos cumbres dividido, con las Nueve musas castellanas, Madrid, Espasa/RAE, 2020, 2 vols. (ed.: Ignacio Arellano)].

[6] [Francisco de Quevedo, Las tres Musas últimas castellanas,

segunda cumbre del Parnaso español, Cuenca, Edaf/Universidad de Castilla-La Mancha, 1999 (Reproducción facsímil de la edición príncipe, Madrid, 1670 / eds.: Felipe B. Pedraza y Melquiades Prieto)].

[7] [Francisco de Quevedo, Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas. Obras en Verso, Madrid, Aguilar, 1932 (ed.: Luis Astrana Marín)].

[8] [Francisco de Quevedo, Obras completas. I. Poesía original, Barcelona, Planeta, 1963 (ed., introd. y notas: José Manuel Blecua); y Obra poética. I, Madrid, Castalia, 1969, 2.a ed.: 1985 (ed.: José Manuel Blecua)].

[b] Anotación en reverso de folio (1989, 431): «Ver Blecua a partir de ahora y las nuevas ediciones».

[9] [Francisco de Quevedo, La vida del Buscón llamado don Pablos, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1965, 2.a ed.: 1980 (ed. crítica: Fernando Lázaro Carreter)].

[10] [Francisco de Quevedo, El Buscón, Madrid, La Lectura, 1927 (reimp.: Madrid, Espasa-Calpe, 1960)].

[c] Anotación en interior y reverso de folio (1989, 431-432): «Ver mi Pobre [referencia a la publicación: Juan Carlos Rodríguez, La literatura del pobre, Granada, Comares/De guante blanco, 1994 (2.a ed. corregida y aumentada: 2001)] // (Jauralde, etc.)».

[11] [Véase María Rosa Lida de Malkiel, «Para las fuentes de Quevedo», Revista de Filología Hispánica, I/4 (octubre-diciembre 1939), pp. 369-375; «La tradición clásica en España», Nueva Revista de Filología Hispánica, 5/2 (abril 1951), pp. 183-223, reimp. en La tradición clásica en España, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 339-397 (nueva ed.: Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2017, ed.: Daniel Fdez. Rodríguez). Y Raimundo Lida, Prosas de Quevedo, cit., pp. 71-121. Y cfr. Juan Carlos Rodríguez, Tras la muerte del aura (En contra y a favor de la Ilustración), cit., pp. 277-287].

[12] [Véase Francisco de Quevedo, Obra poética. Vol. IV. Teatro y

traducciones poéticas, Madrid, Castalia, 1981 (ed.: José Manuel Blecua)].

[13] [Véase Sylvia Bénichou-Roubaud, «Quevedo helenista (El Anacreón castellano)», Nueva Revista de Filología Hispánica, XIV/1-2 (enero-junio 1960), pp. 51-72. Y cfr. Adrián Izquierdo, «Quevedo y la Vita Anacreontis: retórica y dialéctica al servicio de la biografía», en Samuel Fasquel (coord.), Cinco estudios sobre paratexto y biografía en el Siglo de Oro, A Coruña, SIELAE, 2020, pp. 17-48, y Francisco de Quevedo, Anacreón castellano, A Coruña, SIELAE, 2018 (eds.: Elena Gallego Moya y J. David Castro].

[14] [Véase Donald G. Castanien, «Quevedo's Version of Epictetus' Encheiridion», Symposium. A Quarterly Journal in Modern Literatures, XVIII/1 (1964), pp. 68-78].

[15] [Véase James O. Crosby, «La historia del texto de la traducción de Focílides», en En torno a la poesía de Quevedo, cit., pp. 175-204].

[16] [Francisco de Quevedo, Lágrimas de Hieremías castellanas, Madrid, CSIC/Instituto Miguel de Cervantes, 1953 (ed., prólogo y notas: Edward M. Wilson y José Manuel Blecua)].

[17] [Cfr. Marcelino Menéndez Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España. Las ideas estéticas entre los antiguos griegos y latinos. Desarrollo de las ideas estéticas hasta fines del siglo XVII, cit., y Ramón Menéndez Pidal, «Obscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas», art. cit.].

[18] Véase Dámaso Alonso, «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», en Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, Madrid, Gredos, 1950, pp. 531-618].

[19] [Véase Amado Alonso, «Sentimiento e intuición en la lírica», en Materia y forma en poesía, Madrid, Gredos, 1955, pp. 11-20].

[20] [Véase José Manuel Blecua, «Sobre un célebre soneto de Quevedo», Ínsula, 31 (julio 1948), p. 3, reimp. en Sobre el rigor poético en España, y otros ensayos, Barcelona, Ariel, 1977, pp. 91-97, y en Gonzalo Sobejano (ed.), Francisco de Quevedo, Madrid,

Taurus, 1978, pp. 287-290. Cfr. Pablo Jauralde Pou, «Cerrar podrá mis ojos la postrera…», Revista de Filología Española, LXXVII/1-2 (1997), pp. 89-117].

[21] [Véase Fernando Lázaro Carreter, «Quevedo, entre el amor y la muerte. Comentario de un soneto (Cerrar podrá mis ojos)», Papeles de Son Armadans, I/11 (1956), pp. 145-160; reimp. en: Gonzalo Sobejano (ed.), Francisco de Quevedo, cit., pp. 291-300].

[22] [Cfr. Otis H. Green, Courtly Love in Quevedo, University of Colorado Press, 1952 (ed. cast.: El amor cortés en Quevedo, Zaragoza, Librería General, 1955)].

[23] [Cfr. Francisco Ynduráin, El pensamiento de Quevedo (Lección inaugural Universidad de Zaragoza, 1954-1955), Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1954; reimp. con el título: «Sobre el pensamiento de Quevedo», en Relección de clásicos, Madrid, Prensa Española, 1969, pp. 171-214].

[24] [Cfr. José Manuel Blecua, «Introducción», en Francisco de Quevedo, Poesía metafísica y amorosa, Madrid, Cupsa, 1976, pp. ix-xlviii].

[25] [Véase Francisco de Quevedo, Política de Dios y Gobierno de Christo, Madrid, Castalia, 1966 (ed.: James O. Crosby), y Obras completas en prosa. Volumen V. Tratados políticos, Madrid, Castalia, 2012, pp. 159-639 (eds.: Eva M.a Díaz Martínez y Rodrigo Cacho Casal)].

[26] [Cfr. Lía Schwartz y Antonio Carreira (coords.), Quevedo a nueva luz: escritura y política, Málaga, Universidad de Málaga, 1997].

[27] [Véase Francisco de Quevedo, España defendida y los tiempos de ahora de las calumnias de los noveleros y sediciosos, en Obras completas. Tomo I. Obras en prosa, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 488-526 (ed.: Felicidad Buendía); España defendida, de los tiempos de ahora, de las calumnias de los noveleros y sediciosos, Pamplona, Eunsa, 2013 (ed.: Victoriano Roncero López); España defendida, Nueva York, Idea/Igas, 2012 (ed.: Victoriano Roncero, incluye facsímil del autógrafo); España defendida, y los tiempos de ahora,

de las calumnias de los noveleros y sediciosos, La Coruña, SIELAE, 2018 (ed. crítica: Francisco Moya del Baño y J. Carlos Miralles); y véase Francisco de Quevedo, Su Espada por Santiago, en Obras. Tomo II, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1859, pp. 423-458 (ed.: Aureliano Fernández-Guerra y Orbe), y en Obras completas en prosa. VI. Memoriales, Madrid, Castalia, 2015, pp. 165-275 (ed.: M. Ángel Cardales Colodrón)].

[28] [Francisco de Quevedo, «XXXV. El Gran Turco», en La hora de todos y la Fortuna con seso, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 295-306, cita en pp. 300-301 (eds.: Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste); y Madrid, Castalia, 2009, pp. 276-296, cita en p. 287 (ed.: Lía Schwartz)].

[29] [Ibidem, «XXVIII. Holandeses», pp. 253-260, cita en p. 259, y pp. 225-234, cita en p. 233].

[30] [Cfr. Rodrigo Cacho Casal, «Quevedo contra todos: la segunda parte de la Política de Dios y su contexto», Bulletin of Hispanic Studies, 87/8 (2010), pp. 897-920].

[31] [Véase Pablo Jauralde Pou, Francisco de Quevedo (1580-1645), cit., «IX. Sicilia (1613-1616)» y «X. Nápoles (1616-1618)», pp. 299-395 (2023, pp. 207-280). Y cfr. Alessandro Martinengo, «Quevedo en Italia: ¿nigromante u oculto consejero de príncipes?», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Elena E. Marcello (eds.), Sobre Quevedo y su época. Actas de las Jornadas (1997-2004). Homenaje a Jesús Sepúlveda, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 107-124; Alessandro Martinengo, «Los paisajes italianos de Quevedo (un conceptista de viaje)», La Perinola, 13 (2009), pp. 263-280 (reimp. en: Alessandro Martinengo, Al margen de Quevedo. Paisajes naturales. Paisajes textuales, Nueva York, IDEA/IGAS, 2015, pp. 47-64), y Federica Cappelli, «Hacia una definición del papel de Quevedo en Italia», La Perinola, 21 (2017), pp. 17-40].

[32] [Pablo Jauralde Pou, ibidem, «XXI. Todo corre a su fin», pp. 821-870 (2023, pp. 635-678)].

[33] [Ibidem, «XI. Política y privados», pp. 397-527 (2023, pp. 281-304)].

[34] [Cfr. John H. Elliott, El Conde-Duque de Olivares, Barcelona, Crítica, 1990, esp. «Segunda parte. Reforma y reputación (1622-1627)»; Patrick Williams, El Gran Valido. El Duque de Lerma, la Corte y el gobierno de Felipe III, 1598-1621, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2010; Antonio Feros, El Duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III, Madrid, Marcial Pons, 2002, y Daniel Galván Desvaux, «Preservar el gobierno de la monarquía española a inicios del siglo XVII. El proceso contra el III Duque de Osuna», Studia historica. Historia moderna, 43/1 (2021), pp. 323-367].

[d] El texto entre corchetes corresponde a anotación en reverso de folio (1989, 435).

[35] [Véase Francisco de Quevedo Villegas, «Documento CIII. Se le destierra (Decreto de Felipe IV, todo él de su puño y letra)», en Obras. Tomo Segundo, cit., p. 663].

[e] Anotación (1989, 437) mediante la que tacha este término («la primera parte») y se sustituye por: «Teoría e Historia». Corrección que nos remite a la estructura inicial de este proyecto, con ese título general («Teoría e Historia de la producción ideológica»), según se informaba en la primera edición de Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, Madrid, Akal, 1974, p. 26: «hemos concebido una serie común de cuatro volúmenes que irán apareciendo progresivamente, conforme las necesidades editoriales lo vayan permitiendo. Esta serie llevará el título conjunto que el lector ha podido ya ver en la portada…». Estas líneas, en las siguiendes ediciones (1990 y 2017), han sido suprimidas.

[36] [Véase Juan Carlos Rodríguez, «La relación Privado/Público: el mérito, la adición, las academias», en Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 31-58 (2017, pp. 29-52)].

[37] [Francisco de Quevedo, «146. Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos, escrita a Don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, en su valimiento», en Obra poética, vol. I., cit., pp. 294-301, y en Poesía original completa, cit., pp. 130-137].

[38] [Véase María José Alonso Veloso, «Quevedo censurado: la censura que forzó la reescritura de Política de Dios», Bulletin of Spanish Studies, 97/6 (2020), pp. 897-928, y María José Alonso Veloso, «Edición de una invectiva inédita contra Quevedo: Respuesta al libro intitulado "Política de Dios"», Nueva Revista de Filología Hispánica, LXXI/1 (2023), pp. 155-253].

[39] [Francisco de Quevedo, Cómo ha de ser el privado, en Teatro completo, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 125-242 (eds.: Ignacio Arellano y Celsa C. García Valdés)].

[40] [Véase Pablo Jauralde Pou, «XV. El patronazgo de Santiago (1628-1630)», en Francisco de Quevedo (1580-1645), cit., pp. 541-572 (2023, pp. 401-428). Cfr. Manuel A. Candelas Colodrón, Quevedo en la polémica del patronato jacobeo, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, y Ofelia Rey Castelao, «Teresa, patrona de España», Hispania Sacra, 67/136 (2015), pp. 531-573].

[41] [Véase John Elliott, «Quevedo y el Conde Duque de Olivares», en España y su mundo. 1500-1700, Madrid, Alianza Editorial, 1990, pp. 229-251].

[42] [Véase Luis Astrana Marín, «Carta CVII. De Juan Ruiz Calderón», en Epistolario completo de Don Francisco de Quevedo-Villegas, Reus, Instituto Madrid, 1946, p. 203].

[43] Naturalmente los subrayados son míos, JCR.

[44] [Francisco de Quevedo, «Al excelentísimo señor Conde-Duque», en Obras completas. Tomo I. Obras en prosa, cit., pp. 466-473; «Al excelentísimo señor Conde-Duque», en Ana Martínez Arancón (ed.), La batalla en torno a Góngora, cit., pp. 97-109, y «Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León», en Obras completas en prosa. Vol. I. Tomo I. Obras crítico-literarias, Madrid, Castalia, 2003, pp. 119-161 (ed.: Antonio Azaustre Galiana). Y cfr. ed. electrónica, de Lía Schwartz y Samuel Fasquel, Prólogo a las obras de Fray Luis de León, 2017 (https://obtic.huma-num.fr/obvil-web/corpus/gongora/html/1628_censuras.html)].

[45] [Francisco de Quevedo, El chitón de las tarabillas, Madrid, Castalia, 1998 (ed.: Manuel Urí Martín), y en Francisco de Quevedo,

Obras completas en prosa. III. Comentarios históricos y políticos, Madrid, Castalia, 2005, pp. 185-247 (ed.: Miguel Ángel Candelas)].

[46] [Cfr. Mercedes Blanco, «Quevedo lector de Malvezzi», La Perinola, 8 (2004), pp. 77-108, y Carmen Isasi Martínez, «Quevedo ¿traductor negligente? Observaciones sobre el texto de El Rómulo», Livius, 4 (1993), pp. 89-96].

[47] [Véase El tribunal de justa venganza, eregido contra los escritos de D. Francisco de Quevedo, maestro de errores, doctor en desvergüenzas, licenciado en bufonerías, bachiller en suciedades, cathedrático en vizios y protodiablo entre los hombres, por Arnaldo Franco-Furt, Valencia, Imprenta herederos Felipe Mey, 1635; Arnaldo Franco-Furt, El tribunal de la justa venganza, en Francisco de Quevedo, Obras completas. Obras en verso, Madrid, Aguilar, 1946, vol. II, pp. 1099-1163 (ed.: Luis Astrana Marín), y Luis Pacheco de Narváez, El Tribunal de la Justa Venganza, Pamplona, Eunsa, 2008 (ed.: Victoriano Roncero López). Cfr. Aurelio Valladares, «La sátira quevedesca contra Luis Pacheco de Narváez», Epos. Revista de Filología, 17 (2001), pp. 165-194; Manuel Ángel Candelas Colodrón, «El Quevedo del Tribunal de la Justa Venganza», Bulletin Hispanique, 116/1 (junio 2014), pp. 107-120; Juan I. Laguna Fernández, «Luis Pacheco de Narváez: Unos comentarios a la vida y escritos del campeón de la corte literaria barroca de Felipe III y Felipe IV, y su supuesta relación con el Tribunal de la justa venganza contra Francisco de Quevedo», Lemir, 20 (2016), pp. 211-344; María José Alonso Veloso, «Noticia sobre un manuscrito del Tribunal de la justa venganza», Revista de Filología Española, XCVII/1 (julio 2017), pp. 9-34, y Pablo Jauralde Pou, Francisco de Quevedo, cit., pp. 703-713 y 728 (2023, pp. 536-545 y 557). Y véase Juan Carlos Rodríguez, La literatura del pobre, cit., 2.a ed., p. 263].

[48] [Cfr. José Manuel Blecua, «Un ejemplo de dificultades. El Memorial “Católica, sacra, real Majestad”», Nueva Revista de Filología Hispánica, 8/2 (abril-junio 1954), pp. 156-173; James O. Crosby, The Text Tradition of the Memorial «Católica, Sacra, Real Magestad», University of Kansas Press, 1958, y Fernando Plata Parga, «Sobre el poema “Católica, sacra, real Majestad”. El problema de la autoría y recensión de testimonios», Atalanta.

Revista de letras barrocas, 9/2 (2021), pp. 88-108].

[49] [Cfr. Narciso Alonso Cortés, La muerte del Conde de Villamediana, Valladolid, Imprenta del Colegio Santiago, 1928; Luis Rosales, Pasión y muerte del conde de Villamediana, cit.; Karidjatou Diallo, «Don Rodrigo Calderón o el emblema de una caída estrepitosa: sátiras del conde de Villamediana contra un ministro de Felipe III», Lectura y Signo, 7 (2012), pp. 259-278, y Rafael Castillo Bejarano, La aristocracia en el Parnaso: La militancia política del Conde de Villamediana, Rhode Island, Brown University, 2017].

[f] Anotación en reverso de folio (1989, 439): «Anotar y aclarar».

[50] [Véase Pablo Jauralde Pou, Francisco de Quevedo (1580-1645), cit., «XX. Prisionero en San Marcos», pp. 759-820 (2023, pp. 585-634)].

[51] [Francisco de Quevedo, Desengaños de la Historia. Según indica Pablo Jauralde Pou: «Podría tratarse de La hora de todos», en ibidem, pp. 819 y 949].

[52] [Véase Francisco de Quevedo, «La caída para levantarse, el ciego para dar vista, el montante de la Iglesia en la vida de San Pablo Apóstol», en Obras completas. Tomo I. Obras en prosa, cit., pp. 1456-1533, y en Obras completas en prosa. Vol. VII. Tratados religiosos, Madrid, Castalia, 2018, pp. 671-845 (ed.: Valentina Nider)].

[53] [Véase Luis Astrana Marín, «Carta CCLXXXVII. Al mismo (Villanueva, y agosto 1 de 1645)», Epistolario completo de Don Francisco de Quevedo-Villegas, cit., pp. 498-499, y James O. Crosby (ed.), «106. 1 de agosto de 1645. A Francisco de Oviedo», en Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo, Woodbridge, Tamesis, 2005, p. 184 (Subrayado de JCR)].

[g] Anotación en reverso de folio (1989, 441): «Una vez más: las matrices ideológicas como señor/siervo, etc., no dependen de un lado u otro de la matriz, sino de las relaciones sociales mismas que los mantiene como elementos de tal matriz: el señor es inseparable del siervo como el siervo lo es del señor».

[54] [Véase, como ya se ha indicado, Pablo Jauralde Pou, Francisco de Quevedo (1580-1645), cit., pp. 452-454 (2023, pp. 323-325)].

[55] [Véase Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, Elogio descriptivo a las fiestas que la Magestad del Rey Felipe III hizo por su persona en Madrid a 21 de agosto de 1623 años, a la celebración entre el serenísimo Carlos Estuardo, Príncipe de Inglaterra, y la serenísima María de Austria, Infanta de Castilla, en Juan Eugenio Hartzenbusch, Comedias Escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio, juntas en colección y ordenadas. Tomo Cuarto, Madrid, BAE, 1901, pp. 583-588, y ed. electrónica, de Rafael Iglesias, en «Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes», 2000 (https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv9842)].

[56] [Francisco de Quevedo, Comento contra setenta y tres estancias que don Juan de Alarcón ha escrito a las fiestas de los conciertos hechos con el príncipe de Gales y la señora Infanta María, en Obras completas. Tomo I. Obras en prosa, cit., pp. 354-363, y en Obras completas en prosa. Vol. VIII. Elogios, polémicas y juicios literarios, Madrid, Castalia, 2020, pp. 443-527 (ed.: M.a José Alonso Veloso). Cfr. María José Alonso Veloso, «El Comento contra setenta y tres estancias atribuido a Quevedo: observaciones en torno a su autoría, edición y anotación», La Perinola, 11 (2007), pp. 11-34, y Antonio Cruz Casado, «“Estancias en el estilo de don Luis”. El trasfondo gongorino de la controversia entre Juan Ruiz de Alarcón y Francisco de Quevedo», en VV.AA., Estudios sobre Góngora, Ayuntamiento de Córdoba/Real Academia de Córdoba, 1996, pp. 45-72].

[57] [Véase Juan Pérez de Montalbán, Para todos exemplos morales, humanos y divinos. En que se tratan diversas ciencias, materias y facultades. Repartidos en los siete días de la semana. Y dirigidos a diferentes personas, Madrid, Imprenta del Reyno, 1632, y en Obra no dramática, Madrid, Turner/Biblioteca Castro, 1999, pp. 461-889 (ed.: José Enrique Laplana Gil)].

[58] [Francisco de Quevedo, Perinola, en Obras festivas, Madrid, Castalia, 1984, pp. 171-212 (ed.: Pablo Jauralde Pou); Prosa festiva completa, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 468-508 (ed.: Celsa Carmen García Valdés), y «La Perinola al doctor Juan Pérez de Montalbán, graduado no se sabe en dónde; en lo qué ni se sabe ni él lo sabe», en

Obras completas en prosa. Vol. VIII. Elogios, polémicas y juicios literarios, Madrid, Castalia, 2020, pp. 255-383 (ed.: Fernando Plata Parga). Cfr. Francisco Vivar, «El poder y la competencia en la disputa literaria: La perinola frente al Para todos», Hispanic Review, 68/3 (verano 2000), pp. 279-293].

[59] [Francisco de Quevedo, Carta al serenísimo, muy alto y muy poderoso Luis XIII, en Obras completas. Tomo I. Obras en prosa, cit., pp. 887-903, y en Obras completas en prosa. Vol. III. Comentarios históricos y políticos, Madrid, Castalia, 2005, pp. 251-305 (ed.: Carmen Peraita)].

[60] [Francisco de Quevedo, La cuna y la sepultura. Doctrina moral, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 57-163 (ed.: Celsa Carmen García Valdés), y Obras completas en prosa. Vol. IV. Tratados morales, Madrid, Castalia, 2010, pp. 183-286 (eds.: Sandra Valiñas y María Vallejo)].

[61] [Véase Juan de Jáuregui, El Retraído, en José Jordán de Urríes y Azara, Biografía y estudio crítico de Jáuregui, cit., pp. 180-219, y en Francisco de Quevedo, Obras completas. Obras en verso, Madrid, Aguilar, 1932, pp. 1073-1099 (ed.: Luis Astrana Marín)].

[62] [Francisco de Quevedo, La culta latiniparla. Catecisma de vocablos para instruir a las mujeres cultas y hembrilatinas, en Obras festivas, cit., pp. 131-145; Prosa festiva completa, cit., pp. 443-459, y en Obras completas en prosa. Vol. I. Tomo I. Obras crítico literarias, Madrid, Castalia, 2003, pp. 79-117 (ed.: Antonio Azaustre Galiana); Libro de todas las cosas y otras muchas más… con La aguja de navegar cultos, en Obras festivas, cit., pp. 107-130; Prosa festiva completa, cit., pp. 412-442, y en Obras completas en prosa. Vol. II. Tomo I. Obras burlescas, Madrid, Castalia, 2007, pp. 429-477 (ed.: Antonio Azaustre Galiana)].

[63] [Véase Henry Ettinghausen, «Enemigos e inquisidores: los Sueños de Quevedo ante la crítica de su tiempo», Studia Aurea Monográfica, 1 (2010), pp. 297-318].

[h] Anotaciones sucesivas a este párrafo en reverso de folios (1989, 442-443): «Copiar y comentar con los textos». // «Copiar y comentar también». // «Ojo: anotar todo esto». // «Copiar,

comentar, apuntar».

[64] [Véase Francisco de Quevedo, «Al Excelentísimo Señor Conde-Duque, Gran canciller mi señor» y «A los que leeran», en Obras completas. Tomo I. Obra en prosa, cit., pp. 466-474; Francisco de Quevedo, «Preliminares literarios a las Poesías de Fray Luis de León», «Preliminares literarios a las Obras del Bachiller Francisco de la Torre», en Obras completas en prosa. Vol. I. Tomo I. Obras crítico-literarias, Madrid, Castalia, 2003, pp. 119-182 (ed.: Antonio Azaustre Galiana), y ed. electrónica, de Lía Schwartz y Samuel Fasquel, 2017: «Prólogo a las obras de Fray Luis de León» (https://obtic.huma-num.fr/obvil-web/corpus/gongora/html/1628_censuras.html)].

[i] Anotación en reverso de folio (1989, 443): «De nuevo la poesía como "saber mayor" en tanto que norma moral: construcción de vida o de espacios. No solo cuestión técnica o retórica (¡pero tampoco cuestión romántica!)».

[65] [Véase Jean Vilar, Literatura y economía. La figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro, Madrid, Revista de Occidente, 1973; «Formes et tendances de l'opposition sous Olivares: Lisón y Viedma, defensor de la patria», Mélanges de la Casa de Velázquez, 7 (1971), pp. 263-294; «Conciencia nacional y conciencia económica», en Sancho de Moncada, Restauración política de España, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 1974, pp. 5-81, y «"Los estribos del reino": la vindicación del trabajador manual en la publicística industrialista del Siglo de Oro», en Ignacio Arellano y Marc Vitse (coords.), Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. Tomo I, El noble y el trabajador, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2004, pp. 189-209. Cfr. Juan I. Gutiérrez Nieto, «El pensamiento económico, político y social de los arbitristas», en José M.a Jover Zamora (dir.), Historia de España Menéndez Pidal, El siglo del Quijote (1580-1680): Religión, filosofía, ciencia, Vol. XXVI (1), Espasa Calpe, Madrid, 1986, pp. 235-354; Salvador Albiñana, «Notas sobre decadencia y arbitrismo», Estudis. Revista de Historia Moderna, 20 (1994), pp. 9-28; Luis Perdices de Blas, La economía política de la decadencia de Castilla en el siglo XVII. Investigaciones de los arbitristas sobre la naturaleza y causa de la riqueza de las naciones, Madrid, Síntesis, 1996; Anne Dubet, «L'arbitrisme: un

concept d'historien?», Cahiers du Centre de Recherches Historiques, 24 (abril 2000), pp. 141-167, y Manuel Urí Martín, «Crisis y arbitrismo: Quevedo y el pensamiento económico español del Siglo de Oro», La Perinola, 2 (1998), pp. 263-300].

[j] Anotación en reverso de folio (1989, 444): «Anotar. Aclarar».

[k] Anotación en margen derecho de folio (1989, 445): «Aclarar».

[66] [Cfr. José Antonio Maravall, «Interpretaciones de la crisis social del siglo XVII por los escritores de la época», en VV.AA., Homenaje a Marcel Bataillon. Seis lecciones sobre la España del Siglo de Oro (Literatura e Historia), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1981, pp. 111-158 (reimp. en: José Antonio Maravall, Estudios de historia del pensamiento español. Serie Tercera. El siglo del Barroco, cit., pp. 151-196); Henry Kamen, «The decline of Castile: the last crisis», Economic History Review, 1/17 (1964), pp. 63-76; Immanuel Wallerstein, «The "Crisis" of the Seventeenth Century», New Left Review, 110 (julio 1978), pp. 65-73 (ed. cast.: «Efectos del estancamiento del siglo XVII en el centro y la periferia de la economía-mundo europea», En Teoría, 3 (octubre-dic. 1979), pp. 43-55); Henry Kamen, «The Decline of Spain: A Historical Myth?», Past & Present, 81 (noviembre 1978), pp. 24-50; Henry Kamen, «El siglo XVII, ¿época de decadencia?», en VV.AA., «España, siglo XVII. Esplendor y decadencia», Historia 16, Extra 12 (diciembre 1979), pp. 5-12; J. I. Israel y Henry Kamen, «Debate: The Decline of Spain: a Historical Myth?», Past & Present, 91/1 (mayo 1981), pp. 170-185; Henry Kamen, J. I. Israel, John Tepaske y Herbert S. Klein, «Debate: The Seventeenth-Century Crisis in New Spain: Myth or Reality», Past & Present, 97 (noviembre 1982), pp. 144-161; John Elliott, «Introspección colectiva y decadencia de España a principios del siglo XVII», en John Elliott (ed.), Poder y sociedad en la España de los Austrias, cit., pp. 189-223; Trevor Aston (comp.), Crisis en Europa, 1560-1660, Madrid, Alianza Editorial, 1983; A. D. Lublinskaya, La crisis del siglo XVII y la sociedad del absolutismo, Barcelona, Crítica, 1983; Earl J. Hamilton, El tesoro americano y la revolución de los precios en España (1501-1650), Barcelona, Ariel, 1983; Perry Anderson, El Estado absolutista, Madrid, Siglo XXI, 1987; Ernesto Belenguer, «La crisis económica de Europa en el siglo XVII. Algunas precisiones en torno a su disparidad bibliográfica»,

Mayurqa, 19/1 (1979-1980), pp. 147-171; Francesco Benigno, «Volver a pensar en la crisis del siglo XVII», en Espejos de la revolución. Conflicto e identidad política en la Europa moderna, Barcelona, Crítica, 2000, pp. 47-70 y 225-242; Henry Kamen, Del imperio a la decadencia. Los mitos que forjaron la España Moderna, Madrid, Temas de Hoy, 2006; Hugh Trevor-Roper, La crisis del siglo XVII. Religión, Reforma y cambio social, Madrid, Katz, 2009; John Elliott, «La crisis general en retrospectiva: un debate interminable», en España, Europa y el mundo de Ultramar, 1500-1800, Madrid, Taurus, 2010, pp. 88-114; M.a del Carmen Saavedra Vázquez (ed.), La decadencia de la monarquía hispánica en el siglo XVII. Viejas imágenes y nuevas aportaciones, Madrid, Biblioteca Nueva, 2017, y Gonzalo Pasamar Alzuria, «La configuración de la imagen de la "decadencia española" en los siglos XIX y XX (de la "historia filosófica" a la historia profesional)», Manuscrits. Revista de Historia Moderna, 11 (enero 1993), pp. 183-214].

[l] El texto entre corchetes corresponde a anotación en reverso de folio (1989, 445).

[m] Anotación en margen derecho de folio (1989, 446): «Aclarar» [Véase Juan Carlos Rodríguez, «El dominio del organicismo en España: Calderón y la dialéctica del sueño como "salvación de las apariencias"», en Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 61-66 (2017, pp. 55-59)].

[n] Anotación en margen inferior de folio (1989, 446): «Aclarar esto».

[ñ] El texto entre corchetes corresponde a anotación en margen inferior de folio (1989, 447).

[o] El texto entre corchetes corresponde a anotación en reverso de folio (1989, 447).

[67] [Véase Juan Carlos Rodríguez, «El "mundo verdadero" de Fray Luis y San Juan», en Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 252-265 (2017, pp. 232-241)].

[68] [Francisco de Quevedo, «442. Que de Lisi el hermoso desdén fue la prisión de su alma libre», en Obra poética, cit., vol. I, p. 639 (vv. 1-8), y Poesía original completa, cit., p. 461].

[p] El texto entre corchetes corresponde a anotación en reverso de folio (1989, 447).

[q] El texto entre corchetes corresponde a anotación en reverso de folio (1989, 448).

[r] Anotación en interior de folio (1989, 448): «(los elementos aparenciales: los ojos, etc.)».

[s] Texto entre paréntesis eliminado en la versión de 1992 (1989, 449): «(imagen quevedesca de nuevo reelaborada en nuestros días por Blas de Otero)» [Cfr. Blas de Otero, «Cuerpo de la mujer, río de oro» (Ángel fieramente humano), en Obra completa (1935-1977), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013, p. 137].

[t] Anotación en margen superior de folio (1992, 435): «Ojo: Solo lo fugitivo…».

[69] [Francisco de Quevedo, «449. Afectos varios de su corazón fluctuando en las ondas de los cabellos de Lisi», en Obra poética, cit., vol. I, pp. 644-645 (vv. 1-4), y Poesía original completa, cit., p. 465].

[u] Anotación en margen derecho de folio (1992, 435), relativa a las siguientes líneas de este punto: «Rehacer. Matizar».

[70] [Véase Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 185-186 y 190-192 (2017, pp. 170-171 y 172-174)].

[v] Anotación en reverso de folio (1989, 450): «Aclarar todo esto: claro que el cuerpo es encarnado, pero intenta librarse, espiritualizarse».

[w] Anotación en margen derecho de folio (1989, 453): «Aclarar».

[x] El texto entre corchetes corresponde a anotación en reverso de folio (1989, 452).

[71] [Véase Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 184-228 (2017, pp. 169-207)].

[72] [Ibidem, «El mundo verdadero de Fray Luis y San Juan», pp. 252-265 (2017, pp. 232-243)].

[y] Anotación en margen derecho de folio (1992, 439): «Ascético».

[73] [Véase Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 260-265 (2017, pp. 239-243)].

[74] [Véase Luis Astrana Marín, «Carta CLII. A don Manuel Serrano del Castillo (Madrid, 16 de agosto de 1635)», en Epistolario completo de Don Francisco de Quevedo-Villegas, cit., pp. 314-319, cita en p. 317].

[z] Anotación en margen inferior de folio (1989, 455): «temática del espejo [¿infinita?]».

[75] Subrayado mío, JCR. [Ibidem, p. 317].

[aa] El texto entre corchetes corresponde a anotación en reverso de folio (1989, 454).

[ab] El texto entre corchetes corresponde a anotación en reverso de folio (1989, 455), y añade: «Ojo: copiar y analizar». [Véase Francisco de Quevedo, «34. Salmo XXII. Pues hoy pretendo ser tu monumento,», en Obra poética, cit., vol. I, p. 189, y Poesía original completa, cit., pp. 31-32].

[76] [Véase San Juan de la Cruz, «Canciones de el alma en la íntima comunicación de unión de amor de Dios. Del mismo autor», en Poesía, Madrid, Cátedra, 1987, p. 263, vv. 1-3 (ed.: Domingo Ynduráin)].

[ac] El texto entre corchetes corresponde a anotación en margen superior de folio (1989, 457).

[ad] El texto entre corchetes corresponde a anotación en reverso de folio (1989, 456).

[ae] El texto entre corchetes corresponde a anotación en margen inferior de folio (1989, 457).

[af] Anotación en margen inferior de folio (1989, 458): «Analizar la cuestión decisiva del sexo, del linaje y la sangre en la familia y sus símbolos (sus casos ¿diabólicos?)».

[ag] El texto entre corchetes corresponde a anotación en interior de folio (1989, 458).

[ah] El texto entre corchetes corresponde a anotación en interior de folio (1989, 458). Y cfr. Juan Carlos Rodríguez, «La escritura del erotismo», en Literatura, moda y erotismo: el deseo, Granada, ICILE, 2003, pp. 23-44.

[ai] El texto entre corchetes corresponde a anotación en reverso de folio (1989, 458).

[aj] El texto entre corchetes corresponde a anotación en interior de folio (1989, 459).

[ak] El texto entre corchetes corresponde a anotación en reverso de folio (1989, 458) y margen inferior de folio (1989, 459).

[al] El texto entre corchetes corresponde a anotación en reverso de folio (1989, 459).

[77] [Francisco de Quevedo, «374. Soneto amoroso», en Obra poética, cit., vol. I, p. 533 (vv. 1-4), y Poesía original completa, cit., pp. 365-366].

[78] [Ibidem, «471. Amor de sola una vista nace, vive, crece y se perpetúa. Diez años de mi vida se ha llevado», vol. I, pp. 656-657 (vv. 9-14), y cit., pp. 479-480].

[am] Anotación en reverso de folio (1989, 461): «Anotar y aclarar».

[an] Anotación en reverso de folio (1992, 447): «Negatividad positiva: cuanto más se niega la vida más se alcanza el cielo».

[79] [Francisco de Quevedo, «472. Amor constante más allá de la muerte», en Obra poética, cit., vol. I, p. 657 (vv. 1-3), y Poesía

original completa, cit., pp. 480-481].

[añ] Anotación en reverso de folio (1992, 448), referida a estos versos: «Analizar esto».

[80] [Ibidem, «331. Amor que sin detenerse en el afecto sensitivo pasa al intelectual», vol. I, pp. 509-510 (vv. 1-4), y cit., p. 340].

[ao] Anotación en margen derecho de folio (1989, 465): «¿Por qué no está en Crosby?». [Cfr. Francisco de Quevedo, Poesía varia, Madrid, Cátedra, 1988 (ed.: James O. Crosby)].

[ap] El texto entre corchetes corresponde a anotación en reverso de folio (1989, 464).

[aq] El texto entre corchetes corresponde a anotación en reverso de folio (1989, 465) y margen inferior de folio (1989, 466).

[ar] El texto entre corchetes corresponde a anotación en interior de texto (1989, 466).

[81] [Ibidem, «337. Amante agradecido a las lisonjas mentirosas de un sueño», vol. I, pp. 512-513 (vv. 1-2), y cit., p. 343-344. Y cfr. Christopher Maurer, «"Soñé que te… ¿Dirélo?" El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII», Edad de Oro, IX (primavera 1990), pp. 149-167].

[as] El texto entre corchetes corresponde a anotación en reverso de folios (1989, 466-467).

[at] Anotación en margen derecho de folio (1989, 467): «sin engaño».

[au] Anotación en margen inferior de folio (1989, 468): «Y si así hablamos del amor, para qué hablar (como acabamos de ver) del querer o del gozar…».

[av] El texto entre corchetes corresponde a anotación en margen inferior de folio (1989, 471).

[82] [Cfr. Joaquín López Barbadillo (comp.), Cancionero de amor y de risa, en que van juntas las más alegres, libres y curiosas poesías

eróticas del parnaso español, muchas jamás impresas hasta ahora y las restantes publicadas en rarísimos libros, Madrid, Imp. Hispano Alemana, 1917 (reed.: Madrid, Akal, 1977; Sevilla, Espuela de Plata, 2007); y Camilo José Cela, Enciclopedia del erotismo, Madrid, Sedmay, 1976, 4 vols., y Diccionario del erotismo, Barcelona, Grijalbo, 1988, 2 vols.].

[83] [Véase Octavio Paz, «Piras, mausoleos, sagrarios», en Los signos en rotación y otros ensayos, Madrid, Alianza Editorial, 1971, pp. 74-89].

[aw] Anotación, para este párrafo y los tres siguientes, en margen derecho de folio (1989, 472-473): «Rehacer».

[84] [Jonathan Swift, último verso de la estrofa del poema «The lady's dressing room»/«El vestidor de la dama» (1732). Véase Obras selectas, Madrid, Espasa-Calpe, 1999 (ed.: Emilio Lorenzo), y Jorge Alcázar, «Parodia escatológica en dos poemas de Swift: "The Lady's Dressing Room" y "Cassinus and Peter"», Anuario de Letras Modernas, 12 (2004), pp. 95-106. Y cfr. Juan Carlos Rodríguez, Freud, la escritura, la literatura (inconsciente ideológico e inconsciente libidinal), cit., pp. 181-185].

[85] [Cfr. Norman O. Brown, Eros y Tánatos. El sentido psicoanalítico de la historia, México, Joaquín Mortiz, 1980].

[86] [Cfr. Juan Goytisolo, «Quevedo: la obsesión excremental», Triunfo, XXXI/710 (4 de septiembre de 1976), pp. 38-42, reimp. en: Disidencias, Barcelona, Seix-Barral, 1977, pp. 117-136; Maria Grazia Profeti, «La obsesión anal en la poesía de Quevedo», en Giuseppe Bellini (ed.), Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Venecia, 1980), Roma, Bulzoni, 1982, vol. 2, pp. 837-845; Maria Grazia Profeti, Quevedo: la scrittura e il corpo, Roma, Bulzoni, 1984; J. J. Blanco, «Grandeza y escatología: el oro y el culo», en Cuestiones quevedescas: cinco lecciones, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 2000, pp. 31-60; Adrienne L. Martín, «Sodomitas, putos, doncellos y maricotes en algunos textos de Quevedo», La Perinola, 12 (2008), pp. 107-122, y Enrique Martínez Bogo, «Humor y agudeza en Gracias y desgracias del ojo del culo», La Perinola, 20 (2016), pp. 95-134].

[ax] Anotación en margen inferior de folio (1989, 473): «Es lo que le ocurre al Quevedo juvenil ya desde El Buscón». [Cfr. Juan Carlos Rodríguez, «VI. Fin de una época o donde muere la picaresca», en La literatura del pobre, cit., 2.a ed., pp. 251-315].

[ay] El texto entre corchetes corresponde a anotación en reverso de folio (1989, 474).

[az] Anotación en margen derecho de folio (1989, 475): «??».

[ba] El texto entre corchetes corresponde a anotación en interior de folio (1989, 476).

[bb] Anotación en reverso de folio (1989, 475): «Espiritualización (simbolización) de lo terreno (de las apariencias) para degradarlas o para corporizarlas».

[bc] Anotación en reverso de folio (1992, 460): «Reproducción de la vida: sexo y comida = carne // Natura: sexo // Contra Natura».

[87] [Francisco de Quevedo, «610. Lo forzoso a que todo viviente está sujeto. La voz del ojo, que llamamos pedo», en Obra poética, cit., vol. II, pp. 63-64 (v. 2), y Poesía original completa, cit., pp. 578-579].

[bd] Anotación en reverso de folio (1992, 461): «Degradación de las apariencias».

[88] [Véase Luis Astrana Marín, «Carta CCXCI. A don Francisco de Oviedo (Villanueva de los Infantes, 21 de agosto de 1645)», Epistolario completo de Don Francisco de Quevedo-Villegas, cit., pp. 502-503, y James O. Crosby (ed.), «110. 21 de agosto de 1645. A Francisco de Oviedo», en Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo, cit., p. 188].

[89] [Cfr. José Manuel Blecua, «Introducción», en Francisco de Quevedo, Obras Completas. I. Poesía original, Barcelona, Planeta, 1963, pp. lix-lx].

[be] Anotación en margen inferior de folio (1989, 477): «He aquí la verdadera realidad del organicismo: lo que parece (que tiene ser) es lo que parece (siendo solo vocablo y figura: o sea, Góngora y el

[¿teatro?])».

[bf] Anotación en margen derecho de folio (1989, 478): «¿Solo ya o siempre?».

[bg] Anotación en reverso de folio (1989, 478): «Góngora sí encarna el espíritu, pero solo en el sentido de materializarlo, de darle carne».

[90] [Véase, los poemas ya citados, de Francisco de Quevedo, «842. A un poeta corcovado que se valió de trabajos ajenos de varios ingenios. Yo vi la segunda parte» y «843. Sátira contra don Juan de Alarcón. ¿Quién es poeta juanetes», en Obra poética, cit., vol. III, pp. 250-255, y Poesía original completa, cit., pp. 1107-1111].

[bh] El texto entre corchetes corresponde a anotación en interior y margen inferior de folio (1989, 479).

[91] [Cfr. Juan Carlos Rodríguez, «II. El Buscón y sus cumbres» y «III. El Buscón: Las huidas sin dolor», en La literatura del pobre, cit., 2.a ed, pp. 255-299, esp. pp. 289-292].

[bi] Anotación en reverso de folio (1989, 479): «Copiar y anotar = son metonimia = palabra/cuerpo que se extremezclan entre sí».

[bj] Anotación en margen inferior de folio (1989, 480): «Cfr. Fray Luis de Granada» [Véase ahora Fray Luis de Granada, Introducción del símbolo de la fe, Madrid, RAE/Espasa, 2021 (ed.: Fidel Sebastián Mediavilla)].

[bk] Anotación en margen inferior de folio (1989, 480): «Cfr. el "loco" de San Juan de Dios». [Véase José M.a Javierre, Juan de Dios. Loco en Granada, Salamanca, Sígueme, 1996, y José Aragüés Aldaz, «Locos y simples de Cristo en las letras de la Contrarreforma: vindicación de un tema hagiográfico», Rilce, 36/2 (2020), pp. 572-600. Cfr. Michel Foucault, Historia de la locura en la época clásica, México, FCE, 1967].

[92] [Francisco de Quevedo, «292. Amante ausente del sujeto amado después de larga navegación. Fuego a quien tanto mar ha respetado», en Obra poética, cit., vol. I, p. 487 (vv. 12-13), y Poesía

original completa, cit., p. 315].

[93] [Ibidem, «359. Soneto amoroso. Más solitario pájaro ¿en cuál techo», vol. I, pp. 525-526 (vv. 3-4), y cit., pp. 357-358].

[94] [Ibidem, «473. Rendimiento de amante desterrado que se deja en poder de su tristeza. Estas son y serán ya las postreras», vol. I, p. 658 (vv. 9-10), y cit., p. 481].

[bl] El texto entre corchetes corresponde a anotación en interior de texto (1989, 481).

[95] [Véase Francisco de Quevedo, Sueños y discursos, Madrid, Castalia, 1993 (ed.: James O. Crosby), y Los sueños, Madrid, Cátedra, 2003 (ed.: Ignacio Arellano)].

[96] [Véase Francisco de Quevedo, Discurso de todos los diablos, o infierno emendado,en Obras completas. Tomo I. Obras en prosa, cit., pp. 197-226; en Obras completas en prosa. Vol. I. Tomo II, cit., pp. 469-560 (ed. Alfonso Rey), y Miguel Marañón Ripoll, El «Discurso de todos los diablos», de Quevedo. Estudio y edición, Madrid, FUE, 2005].

[97] [Francisco de Quevedo, «359. Soneto amoroso. Más solitario pájaro ¿en cuál techo», en Obra poética, cit., vol. I, pp. 525-526, y Poesía original completa, cit., pp. 357-358].

[98] [De nuevo Juan Carlos Rodríguez hace referencia al «inédito», que ya hemos citado: «Planteamientos generales en torno a la literatura medieval» Y cfr. las páginas, ya referenciadas para «feudalismo», en Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 60-61, 76-80, 128-130, 205-207, 212-217, 263-264 y 321-322 (2017, pp. 54-55, 69-72, 116-118, 187-189, 194-198, 241-242 y 299-300)].

[99] [Véase Francisco de Quevedo, La Hora de todos y la Fortuna con seso, Madrid, Cátedra, 1987 (ed.: Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste); y Madrid, Castalia, 2009 (ed.: Lía Schwartz)].

[100] [Francisco de Quevedo, «Migajas sentenciosas», en Obras completas. Tomo I. Obras en prosa, cit., pp. 901-1125, cita en p.

1116. Pero cfr. Sentencias político-filosófico-teológicas (en el legado de Antonio Pérez, Francisco de Quevedo y otros), Barcelona, Anthropos, 1999, p. 206 (eds.: Andrea Herrán y Modesto Santos), y Andrea Herrán Santiago y Modesto Santos López, Sentencias erróneamente atribuidas a Quevedo, sus autores y su contextualización, Valladolid, Agilice Digital, 2014, que establece la autoría de esta «Sentencia» a Fray Antonio de Guevara, Libro áureo de Marco Aurelio (Sevilla, 1528), libro I, capítulo XXXVII. Véase Fray Antonio de Guevara, Obras Completas, I. Libro áureo de Marco Aurelio. Década de Césares, Madrid, Fund. José Antonio de Castro, 1994 (ed.: Emilio Blanco)].

[101] [Francisco de Quevedo, «457. Que cómo su amor no fue solo de las partes exteriores, que son mortales, ansí también no lo será su amor», en Obra poética, cit., vol. I, pp. 648-649, y Poesía original completa, cit., p. 470].

[bm] Anotación en reverso de folio (1992, 472), relativa al terceto citado: «O sea, a Cupido, el amor carnal (sacrílega mano) preso con hierros en la tierra».

[102] [Francisco de Quevedo, «373. Soneto amoroso. De tantas bien nacidas esperanzas», en Obra poética, cit., vol. I, p. 532 (vv. 9-11), y cit., p. 365].

[bn] Anotación en reverso de folio (1989, 486): «Anotar y explicar (dios amor)».

[103] [Ibidem, «132. Muestra lo que se indigna Dios de las peticiones execrables de los hombres, y que sus oblaciones para alcanzarlas son graves ofensas», vol. I, p. 254, y cit., p. 99].

[104] [Ibidem, «69. Burla de los que con dones quieren granjear del cielo pretensiones injustas», vol. I, p. 217, y cit., p. 57].

[bñ] Anotación en margen derecho de folio (1989, 488): «Aclarar / redactar».

[105] [Fray Luis de León, «XIX. A Todos los Santos», en Poesías, Barcelona, Crítica, 1982, pp. 237-239 (ed.: Oreste Macrì / Nueva edición revisada)].

[bo] Anotación en margen derecho de folio (1992, 475): «Aclarar».

[bp] Anotación en reverso de folio (1989, 490): «¿Por qué horizonte espiritualista y no animista? // ¿Por qué escisión y no encarnación? // Y poner ejemplos».

[bq] Anotación en margen inferior de folio (1989, 491): «Lo podremos llamar el animismo no-religioso, o mejor el ¿animismo no-sacralizado?».

[106] [Francisco de Quevedo, «13 a 40. Heráclito cristiano y segunda arpa a imitación de David», en Obra poética, cit., vol. I, pp. 165-197, y Poesía original completa, cit., pp. 15-36. Véase también: Francisco de Quevedo, Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas, Barcelona, Crítica, 1998 (eds.: Lía Schwartz e Ignacio Arellano), y Poemas metafísicos y Heráclito cristiano, Pamplona, Eunsa, 2013, pp. 119-213 (ed.: Enrique Moreno Castillo). Cfr. Tyler Fisher, «Heráclito cristianizado y David imitado en los Salmos de Quevedo», La Perinola, 11 (2007), pp. 73-84; Alicia Gallego Zarzosa, «Heráclito cristiano: la construcción del arrepentimiento», La Perinola, 13 (2009), pp. 249-261; Valerio Nardoni, «El tiempo de la piedad: Para una aproximación al Heráclito Cristiano, de Francisco de Quevedo», en Julián Olivares (coord.), Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 135-162, y Christian Wehr, «Ciclo poético ignaciano: un Heráclito cristiano», en Meditación espiritual e imaginación poética. Estudios sobre Ignacio de Loyola y Francisco de Quevedo, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2017, pp. 137-240].

[107] [Ibidem, p. 167].

[br] El texto entre corchetes corresponde a anotación en reverso de folio (1989, 493).

[bs] El texto entre corchetes corresponde a anotación en margen inferior de folio (1989, 494).

[108] [Cfr. Luis Astrana Marín, «Relaciones entre Quevedo y D. F. M. de Melo», en Francisco de Quevedo, Obras completas. Verso, Madrid, Aguilar, 1943, pp. 1198-1204 («Apéndice IV»).

[109] [Francisco de Quevedo, «849. Carta de Escarramán a la Méndez. Ya está guardado en la trena», Obra poética, cit., vol. III, pp. 261-274, y Poesía original completa, cit., pp. 1119-1122].

[110] [Véase Francisco de Quevedo, Lágrimas de Hieremías castellanas, cit., 1953 (eds.: Edward M. Wilson y José Manuel Blecua), y cfr. Lágrimas de Jeremías castellanas, ordenando y declarando la letra hebrea, con paráfrasis y comentarios, La Coruña, Sielae, 2018 (eds.: Milagros del Amo Lozano y María Ruiz Sánchez)].

[111] [Francisco de Quevedo, «13. Salmo I», en Obra poética, cit., vol. I, p. 168 (vv. 1-4), y Poesía original completa, cit., pp. 17-18].

[bt] Anotación en margen derecho de folio (1989, 495): «Paulismo evidente».

[bu] Anotación en reverso de folio (1992, 480), referida a estos versos: «Pero siente haber perdido el amor: reivindica el cuerpo!!».

[112] [Ibidem, «479. Lamentación amorosa y postrero sentimiento de amante. No me aflige morir; no he rehusado», vol. I, pp. 661-662 (vv. 5-8), y cit., p. 485].

[bv] Anotación en margen derecho de folio (1989, 496): «Ojo. Cerrar podrá…».

[bw] Anotación en reverso de folio (1989, 496): «Anotar que escisión/encarnación quizás es la clave de todo el planteamiento Fray Luis vs. Quevedo».

[bx] El texto entre corchetes corresponde a anotación en reverso de folio (1989, 496).

[by] Anotación en reverso de folio (1992, 481): «El 80% de sus poemas son metonimias degradadoras del cuerpo».

[113] [Ibidem, «34. Salmo XXII», vol. I, p. 189 (vv. 1-4), y cit., pp. 31-32].

[bz] Anotación en margen derecho de folio (1989, 497): «Paulismo sin embargo».

[ca] Anotación en reverso de folio (1989, 497): «espiritualización divina / encarnación de la palabra».

[114] [Ibidem, «3. Significase la propia brevedad de la vida, sin pensar, y con padecer, salteada de la muerte», vol. I, p. 150 (vv. 12-14), y cit., pp. 4-5].

[115] [Ibidem, «11. Descuido del divertido vivir a quien la muerte llega impensada», vol. I, pp. 155-156 (vv. 9-11), y cit., p. 10].

[cb] Anotación en reverso de folio (1992, 483), referida a estos versos: «Cuerpo de Dios = ojo = enterrado / tumba: cuerpo humano / gusano vs. mármol / conciencia vs. pecho (renacido y claro)».

[cc] El texto entre corchetes corresponde a anotación en reverso de folio (1989, 498).

[cd] El texto entre corchetes corresponde a anotación en margen inferior de folio (1989, 499).

[ce] El texto entre corchetes corresponde a anotación en margen inferior de folio (1989, 500).

[cf] El texto entre corchetes corresponde a anotación en reverso de folio (1989, 500).

[cg] Anotación en margen izquierdo de folio (1989, 501): «Esto es Góngora: pero nunca “encarna” sino que materializa».

[ch] Anotación en margen inferior de folio (1989, 501): «Punto de fusión: por un lado, Quevedo trata de tapar la escisión de Fray Luis (no es capaz de concebirla); por otro, se siente atraído por esa posibilidad de escisión: es la única manera de salvar el cuerpo y el alma».

[116] [Véase Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 80-87 (2017, pp. 72-78); Alessandro Martinengo, La astrología en la obra de Quevedo. Una clave de lectura, Madrid, Alhambra, 1983 (nueva ed.: Pamplona, Eunsa, 1992). Además cfr. Alessandro Martinengo, «Quevedo en Italia: ¿nigromante u oculto consejero de

príncipes?», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Elena E. Marcello (eds.), Sobre Quevedo y su época. Actas de las Jornadas (1997-2004). Homenaje a Jesús Sepúlveda, cit., pp. 107-124; Paolo Rossi, Los filósofos y las máquinas 1400-1700, Barcelona, Labor, 1970; E. J. Holmyard, La prodigiosa historia de la alquimia, Madrid, Guadiana, 1970; Elías Trabulse, Ciencia y Religión en el siglo XVII, México, El Colegio de México, 1974; Juan García Font, Historia de la Alquimia en España, Madrid, Editora Nacional, 1976 (reed.: Barcelona, MRA, 1995); Alexandre Koyré, Del mundo cerrado al universo infinito, México, Siglo XXI, 1979; Alexandre Koyré, Místicos, espirituales y alquimistas del siglo XVI alemán, Madrid, Akal, 1981; Juan Esteva, La química sagrada. De la alquimia a la química en el siglo XVII, Madrid, Akal, 1992; Fernando R. de la Flor, «La "Ciencia del Cielo": Representaciones del saber cosmológico en el ambiente de la contrarreforma española», Millars. Espai i Història, XIX (1996), pp. 91-121, y Ginés Torres Salinas, «Ideología barroca y revolución heliocéntrica en las letras del siglo XVII: algunas notas sobre Francisco de Quevedo y la astronomía moderna», Janus, 11 (2022), pp. 549-578].

[117] [Véase Michel Butor, «La alquimia y su lenguaje», en Sobre Literatura. Estudios y conferencias 1948-1959, Barcelona, Seix Barral, 1960, pp. 14-24].

[118] [Francisco de Quevedo, «Infierno», en Sueños y Discursos, cit., pp. 185-267, véase pp. 251-252 y 257-258 (ed: James O. Crosby)].

[119] [Ibidem, «El sueño de la muerte y el Marqués de Villena en la redoma», pp. 309-403, véase pp. 347-351].

[120] [Véase Margherita Morreale, «La censura de la geomancia y de la herejía en Las zahúrdas de Plutón, de Quevedo», Boletín de la Real Academia Española, XXXVIII/155 (1958), pp. 409-419].

[ci] Anotación en margen superior de folio (1992, 486): «Newton».

[cj] El texto entre corchetes corresponde a anotación en márgenes superior e inferior de folio (1989, 502).

[121] [Francisco de Quevedo, «292. Amante ausente del sujeto

amado después de larga navegación. Fuego a quien tanto mar ha respetado», en Obra poética, cit., vol. I, p. 487 (vv. 1-8), y Poesía original completa, cit., p. 315].

[122] [Ibidem, «302. Ardor disimulado de amante. Salamandra frondosa y bien poblada», vol. I, p. 302 (vv. 9-10), y cit., pp. 321-322].

[123] [Ibidem, «321. Quiere que la hermosura consista en el movimiento. No es artífice, no, la simetría», vol. I, pp. 503-504 (v. 13), y cit., pp. 333-334].

[124] [Ibidem, «337. Amante agredecido a las lisonjas mentirosas de un sueño. ¡Ay, Floralba! Soñé que te… ¿Dirélo?», vol. I, pp. 512-513 (v. 5), y cit., pp. 343-344].

[125] [Ibidem, «449. Afectos varios de su corazón fluctuando en las ondas de los cabellos de Lisi. En crespa tempestad del oro undoso», vol. I, pp. 644-645 (v. 5), y cit., p. 465].

[ck] Anotación en margen superior de folio (1992, 487): «ojo: venas».

[126] [Ibidem, «471. Amor de sola una vista nace, vive, crece y se perpetúa. Diez años de mi vida se ha llevado», vol. I, pp. 656-657 (vv. 5-6 y 9-10), y cit., pp. 479-480].

[127] [Ibidem, «479. Lamentación amorosa y postrero sentimiento de amante. No me aflige morir; no he rehusado, vol. I, pp. 661-662, y cit., p. 485].

[128] [Cfr. Francisco Javier Maldonado Araque, «Apolo y Dafne en los sonetos de Quevedo: el antimito y su lógica productiva», Florentia Iliberritana. Revista de estudios de antigüedad clásica, 21 (2010), pp. 215-226, y Ginés Torres Salinas, «Una lectura barroca de la mitología: la figura de Apolo en la poesía de Quevedo», La Perinola, 24 (2020), pp. 207-233].

[129] [Francisco de Quevedo, «457. Que como su amor no fue solo de las partes exteriores, que son mortales, ansí también no lo será su amor. Que vos me permitáis solo pretendo,», Obra poética, cit.,

vol. I, pp. 648-649 (v. 12), y Poesía original completa, cit., p. 470].

[130] [Ibidem, «460. Amor impreso en el alma, que dura después de las cenizas. Si hija de mi amor mi muerte fuese,», vol. I, p. 650 (vv. 12-13), y cit., p. 472].

[131] [Ibidem, «471. Amor de sola una vista nace, vive, crece y se perpetúa. Diez años de mi vida se ha llevado», vol. I, pp. 656-657 (vv. 12-14), y cit., pp. 479-480].

[cl] El texto entre corchetes corresponde a anotación en reverso de folio (1989, 503).

[cm] Anotación en margen inferior de folio (1989, 504): «III. El problema del fuego».

[132] [Ibidem, «472. Amor constante más allá de la muerte. Cerrar podrá mis ojos la postrera», vol. I, p. 657 (vv. 7-8), y cit., pp. 480-481].

[133] [Ibidem, vv. 9-11].

[cn] Anotación en margen inferior de folio (1989, 505): «Sobre la teoría de los humores ver Huarte de San Juan, etc.». [Cfr. Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 330-331 (2017, p. 307), y El escritor que compró su propio libro. Para leer El Quijote, cit., pp. 353-354 (2013, pp. 356-357)].

[cñ] Anotación en reverso de folio (1992, 488): «Cupido».

[co] Anotación en margen inferior de folio (1989, 505): «Insistir en la importancia de materia».

[134] [Ibidem, vv. 12-14].

[cp] Anotación en margen derecho de folio (1989, 506): «rehacer? redactar?».

[cq] Anotación en margen derecho de folio (1989, 507): «Aclarar y nota».

[cr] Anotación en margen inferior de folio (1989, 508): «Por supuesto yo creo que Blecua lleva razón en su lectura, pero eso no impide la otra multiplicidad de lecturas».

[135] [Cfr., de nuevo, Juan Carlos Rodríguez, «El "mundo verdadero" de Fray Luis y San Juan», en Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 252-265 (2017, pp. 232-241)].

[136] [Luis de Góngora, «228. Mientras por competir con tu cabello,» [1582], en Obras completas, cit., p. 447; «24. Mientras por competir con tu cabello», Obras completas. I…, cit., p. 27; «149. Mientras por competir con tu cabello», Sonetos completos, cit., p. 230, y «13. Mientras por competir con tu cabello», Sonetos, cit., pp. 331-343].

[137] [Véase Baltasar Gracián, El Criticón, Madrid, Espasa-Calpe, 1971, «Crisi séptima. La fuente de los Engaños», Tomo I, p. 114 (ed.: Evaristo Correa Calderón), y Obras Completas (2001), cit., p. 904].

[cs] Anotación en margen inferior de folio (1989, 512): «Desnúdame, o sea, transfórmame, purifícame. // … la cuestión de la fusión como matiz de la encarnación: aclararlo».

[ct] El texto entre corchetes corresponde a anotación en margen inferior de folio (1989, 513).

[138] [Francisco de Quevedo, Poemas escogidos, Madrid, Castalia, 1972 (ed.: José Manuel Blecua)].

[139] [Véase Juan Carlos Rodríguez, «La cuestión del Movimiento en el Animismo», en Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 208-228 (2017, pp. 190-207)].

[140] [Francisco de Quevedo, «321. Quiere que la hermosura consista en el movimiento. No es artífice, no, la simetría», en Obra poética, cit., vol. I, pp. 503-504, y Poesía original completa, cit., pp. 333-334].

[cu] Anotación en margen inferior de folio (1989, 515): «March y Garcilaso: pero aquí es el gesto que desaparece en el instante». [Véase supra, «II.2. Temáticas de la socialización literaria en el XVII español», n. 12].

[141] [Francisco de Quevedo, «449. Afectos varios de su corazón fluctuando en las ondas de los cabellos de Lisi. En crespa tempestad del oro undoso,», en Obra poética, cit., vol. I, pp. 644-645, y Poesía original completa, cit., p. 465].

[142] [Cfr. Dámaso Alonso, «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», en Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, Madrid, Gredos, 1962, pp. 497-580].

[cv] Anotación en margen derecho de folio (1992, 502): «? ? ?».

[cw] Anotación en margen izquierdo de folio (1989, 520) para estas líneas, desde comienzo de párrafo: «aclarar/especificar».

[143] [Francisco de Quevedo, «31. Salmo XIX. ¡Cómo de entre mis manos te resbalas!», en Obra poética, cit., vol. I, pp. 186-187 (vv. 1-4), y Poesía original completa, cit., pp. 29-30].

[cx] Anotación en margen derecho de folio (1989, 521): «??».

[144] [Ibidem, «11. Descuido del divertido vivir a quien la muerte llega impensada. Vivir es caminar breve jornada,», vol. I, pp. 155-156 (vv. 5-8), y cit., p. 10].

[cy] Anotación en reverso de folio (1989, 521): «Tierra animada es la clave: el cuerpo desea la vida, la tierra desea ser animada, pero el único animus es el divino». Y anotación en reverso de folio anterior (1992, 503): «Duración/tierra animada».

[cz] Anotación en margen derecho de folio (1992, 504): «Nota».

[da] Anotación en reverso de folio (1992, 504): «movimiento imperfecto = sin duración».

[145] [Francisco de Quevedo, «303. A Aminta, que teniendo un clavel en la boca, por morderle, se mordió los labios y salió sangre. Bastábale al clavel verse vencido», y «306. A Aminta, que se cubrió

los ojos con la mano. Lo que me quita en fuego, me da en nieve», en Obra poética, cit., vol. I, pp. 493-495, y Poesía original completa, cit., pp. 322 y 324].

[146] [Ibidem, «308. Ceniza en la frente de Aminta, el miércoles de ella. Aminta, para mí cualquier día»; «309. A una dama que apagó una bujía y la volvió a encender en el humo, soplándola. La lumbre, que murió de convencida», y «313. A Aminta, que para enseñar el color de su cabello llegó una vela y se quemó un rizo que estaba junto al cuello. Enriquecerse quiso, no vengarse,», vol. I, pp. 496-497 y 499, y cit., pp. 325-326 y 328-329].

[147] [Cfr. Héctor E. Ciochini, «Quevedo y la construcción de imágenes emblemáticas», Revista de Filología Española, XLVIII/3-4 (1965), pp. 393-405; Emilio Orozco Díaz, «Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo», en Víctor García de la Concha (ed.), Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista de la Universidad de Salamanca, Salamanca, Caja de Ahorros, 1982, pp. 417-454 (reimp. en: Emilio Orozco Díaz, Introducción al barroco, II, cit., pp. 119-164); Santiago Fernández Mosquera, «Quevedo y los emblemas: una comunicación difícil», en S. López Poza (ed.), Literatura emblemática hispánica. Actas del II Simposio Internacional, La Coruña, Universidad de La Coruña, 1996, pp. 447-459, e Inmaculada Medina Barco, «Retratismo alegórico/emblemático en la obra de Quevedo», La Perinola, 9 (2005), pp. 125-150].

[148] [Francisco de Quevedo, «213. A Roma sepultada en sus ruinas. Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!,», en Obra poética, cit., vol. I, p. 418 (vv. 1-2), y Poesía original completa, cit., pp. 244-245].

[db] Anotación en reverso de folio (1989, 528): «Peregrino con destino: en la Roma cristiana/pagana (pagana, sobre todo), pero Peregrino y no “turista” como en Du Bellay».

[149] [Véase R. J. Cuervo, «Dos poesías de Quevedo a Roma», Bulletin Hispanique, XVIII/54 (1908), pp. 431-438; R. Skyme, «Quevedo, du Bellay and Janus Vitalis», Comparative Litterature Studies, 19/3 (1982), pp. 281-295; Mijal Gai, «El arte de imitar con ingenio. Análisis comparativo de un soneto de Quevedo», Revue

Romane, 21/2 (1986), pp. 208-228; Gonzalo Sobejano, «El soneto de Quevedo "A Roma sepultada en sus ruinas" (Esencia y ascendencia)», Filología, XXII/1 (1987), pp. 105-118; Antonio Álvarez Hernández, «Fuentes y originalidad en un soneto de Quevedo consagrado a Roma, sepultada en sí misma», Canente, 6 (1989), pp. 15-27; Antonio Alvar Ezquerra, «Roma, al final del camino», Cuadernos del CEMYR, 6 (1998), pp. 147-178; Carlos M. Gutiérrez, «"Buscas en Roma a Roma". Quevedo o el diálogo con la poesía europea de su tiempo», en M.a José Alonso Veloso (ed.), Quevedo en Europa, Europa en Quevedo, Vigo, Academia del Hispanismo, 2017, pp. 79-104. Cfr. Jerónimo Martínez Cuadrado, «Traducción al español de Les antiquités de Rome de Joaquim Du Bellay», Anales de Filología Francesa, 12 (2003-2004), pp. 249-264].

[150] [Francisco de Quevedo, «2. Represéntase la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió. "¡Ah de la vida!"… ¿Nadie me responde?», en Obra poética, cit., vol. I, pp. 149-150 (v. 11), y Poesía original completa, cit., p. 4].

[151] [Ibidem, «3. Significase la propria brevedad de la vida, sin pensar, y con padecer, salteada de la muerte. ¡Fue sueño ayer; mañana será tierra!», vol. I, p. 150 (vv. 9-12), y cit., pp. 4-5].

[152] [Véase Jorge Luis Borges, «Para el Centenario de Góngora», Martín Fierro, IV/41 (28 de mayo de 1927), p. 1, y «Discurso de Don Jorge Luis Borges (Homenaje a Góngora)», Boletín de la Academia Argentina de las Letras, XXVI/101-102 (julio-diciembre 1961), pp. 391-395 (reimp. en: Hispamérica, XVII/50 (agosto 1988), pp. 66-69). Y, para más referencias, cfr.: Gloria Videla de Rivero, «Borges, juez de Góngora», Cuadernos Hispanoamericanos, 552 (junio 1996), pp. 63-70; Joaquín Roses, «Borges hechizado por Góngora», en Isabel Lozano y Juan Carlos Mercado (coords.), Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 2001, pp. 609-638 (reimp. en: Joaquín Roses, Góngora: «Soledades» habitadas, Málaga. Universidad de Málaga, 2007, pp. 307-345); Miguel Betti, «La perla o la rosa. Góngora según Borges», Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos, 8 (2021), pp. 231-258; Teodosio Fernández, «Góngora y Borges: una relación turbulenta», en Joaquín Roses (ed.), La recepción de Góngora en la literatura

hispanoamericana. De la época colonial al siglo XXI, Berlín, Peter Lang, 2021, pp. 217-249, y Martha Litia Tenorio, Borges y Góngora: un diálogo posible, México, El Colegio de México, 2022. Cfr., además, Juan Carlos Rodríguez, Formas de leer a Borges (o las trampas de la lectura), Almería, Universidad de Almería, 2012].

[153] [Luis de Góngora, «374. De la brevedad engañosa de la vida. Menos solicitó veloz saeta» (1623), en Obras Completas, cit., pp. 525-526; «389. De la brevedad engañosa de la vida. Menos solicitó veloz saeta», Obras Completas. I…, cit., p. 584; «163. De la brevedad engañosa de la vida. Menos solicitó veloz saeta», Sonetos completos, cit., pp. 247-248, y «196. De la brevedad engañosa de la vida. Menos solicitó veloz saeta», Sonetos, cit., pp. 1544-1553].

[154] [Véase Juan Carlos Rodríguez, La literatura del pobre, cit., 2.a ed., pp. 144-149 y 227. Y cfr. Eugenio Asensio, «Reloj de arena y amor en una poesía de Quevedo (fuentes italianas y derivaciones españolas)», Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica, 7 (1987), pp. 17-32; Antonio Gargano, «Quevedo y las poesías relojeras», La Perinola, 8 (2004), pp. 187-199, y Adrián J. Sáez, «Algo más sobre las poesías relojeras de Quevedo: arte y cultura material», en M.a José Alonso Valero (ed.), Quevedo en su contexto poético: la silva, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2022, pp. 349-366].

[155] [Véase José Lezama Lima, «Cien años más para Quevedo», en Analecta del reloj. Ensayos, La Habana, Orígenes, 1953, pp. 244-246].

[156] [Véase Francisco López de Zárate, «A uno que traía un reloj con las cenizas de su dama por arena», en José María Valverde y Dámaso Santos, Antología de la poesía española e hispanoamericana. Primera Parte. I, Barcelona, Anthropos, 1986, págs. 281-282].

[157] [Francisco de la Torre, Poesía completa, Madrid, Cátedra, 1984 (ed.: M.a Luisa Cerrón Puga)].

[158] [Véase Luis de Ulloa Pereira, «A un reloj que tenía por arena las cenizas de un amante», en José Manuel Blecua, Poesía de la Edad de Oro. II. Barroco, Madrid, Castalia, 1984, p. 258].

[159] [Véase Bernardino de Rebolledo, «272. A un reloj de arena el miércoles de ceniza. Este polvo que agitan mar y viento,», en José Manuel Blecua, Floresta de Lírica Española, Madrid, Gredos, 1979, p. 303, y también Rafael González Cañal, Edición crítica de los «Ocios» del Conde de Rebolledo, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, p. 523. Cfr. José Manuel Blecua, «Los Ocios del Conde de Rebolledo», en Adolfo Sotelo (coord.), Homenaje al profesor Antonio Vilanova, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, pp. 95-119 (reimp. en: José Manuel Blecua, Homenajes y otras labores, Zaragoza, Diputación Provincial/Institución Fernando el Católico, 1990, pp. 241-250)].

[160] [Véase Pantaleón de Ribera, «A un reloj que juntamente era candil y alumbraba con su luz al índice que señalaba los números, moralizando a lo caduco de la llama y lo veloz de las horas», en José Manuel Blecua, Poesía de la Edad de Oro. II. Barroco, cit., p. 324].

[161] [Cfr. Rafael Santos Torroella, Los números del tiempo. Antología del reloj y las horas en la poesía castellana…, Madrid, R. Carbonell, 1953].

[dc] Anotación en margen superior de folio (1989, 534): «Presente organicista: el cuerpo de Dios “presente” o el Domingo como cuerpo o la Iglesia como cuerpo “presente” (hasta en la muerte)».

[dd] Anotación en margen inferior de folio (1989, 534): «“Soy un es” es una contraposición magistral: me recuerda el “yo es otro” de Rimbaud».

[162]162 [Francisco de Quevedo, «39. Salmo XXVII. Bien te veo correr, tiempo ligero,», en Obra poética, cit., vol. I, pp. 195-196, y Poesía original completa, cit., pp. 35-36].

[163] [Ibidem, «31. Salmo XIX. ¡Cómo de entre mis manos te resbalas!», vol. I, pp. 186-187, y cit., pp. 29-30].

[164] [Ibidem, «29. Salmo XVII. Miré los muros de la patria mía,», vol. I, pp. 184-185, y cit., p. 28].

[165] [Ibidem, «14. Salmo II. ¡Cuán fuera voy, Señor, de tu

rebaño,», vol. I, p. 169 (vv. 1-6), y cit., p. 18].

[166] [Ibidem, «30. Salmo XVIII. Todo tras sí lo lleva el año breve», vol. I, pp. 185-186 (vv. 1-4), y cit., p. 29].

[167] [Ibidem, «11. Descuido del divertido vivir a quien la muerte llega impensada. Vivir es caminar breve jornada,», vol. I, pp. 155-156 (vv. 1-2), y cit., p. 10].

[168] [Ibidem, «6. Arrepentimiento y lágrimas debidas al engaño de la vida. Huye sin percibirse, lento, el día», vol. I, p. 152 (vv. 1-4), y cit., pp. 6-7].

[169] [Ibidem, «18. Salmo VI. ¡Que llegue a tanto ya la maldad mía!», vol. I, pp. 171-172 (vv. 10-12 y 19-20), y cit., p. 20].

[170] [Ibidem, «33. Salmo XXI. Las aves que, rompiendo el seno a Eolo», vol. I, p. 188 (vv. 13-14), y cit., p. 31].

[171] [Ibidem, «47. Que desengaños son la verdadera riqueza. ¿Cuándo seré infeliz sin mi gemido?», vol. I, p. 205 (vv. 9-11), y cit., p. 43].

[172] [Ibidem, «29. Salmo XVII. Miré los muros de la patria mía,», vol. I, pp. 184-185, y cit., p. 28].

[173] [Cfr., para esta crítica y sus disgresiones en el «tiempo», por ejemplo: Luis Rosales, «Un pecado mortal de nuestras letras», Cuadernos Hispanoamericanos, 361-362 (julio-agosto 1980), pp. 55-70; Christopher Maurer, «"Defeated by the Age": On Ambiguity in Quevedo's "Miré los muros de la patria mía"», Hispanic Review, 54/4 (otoño 1986), pp. 427-442; Pablo Jauralde, «"Miré los muros de la patria mía" y el Heráclito cristiano», Edad de Oro, 6 (1987), pp. 165-187; Antonio Ramajo Caño, «Para la filiación literaria de un soneto de Quevedo ("Miré los muros de la patria mía")», Bulletin Hispanique, 97/2 (julio 1995), pp. 529-544; Manuel Durán, «Existential Baroque: Francisco de Quevedo's sonnet: "Miré los muros de la patria mía"», Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, I/1-2 (1995), pp. 169-185; M.a José Tobar Quintanar, «"Miré los muros de la patria mía" y la reescritura en Quevedo», La Perinola, 6 (2002), pp.

239-261; Eduardo Molina Fernández, «Sobre el soneto “Miré los muros de la patría mía…” y sus imágenes de muerte moral», Signos Literarios, 2 (julio-diciembre 2005), pp. 47-65; José M.a Ferri Coll, «Miré los muros de la patria mía y la tradición poética de las ruinas», Bulletin of Hispanic Studies, 87/5 (junio 2010), pp. 523-543, o Dayron Carrillo Morell, «“Los muros de la patria mía” y la autorreflexión como cualidad discursiva en el “Salmo XVII” de Quevedo», Theory Now. Journal of Literature, Critique and Thought, 2/1 (2019), pp. 71-86].

[174] [Francisco de Quevedo, «1. Enseña a morir antes y que la mayor parte de la muerte es la vida, y ésta no se siente, y la menor, que es el último suspiro, es la que da pena. Señor don Juan, pues con la fiebre apenas», en Obra poética, cit., vol. I, p. 149 (vv. 1-4), y Poesía original completa, cit., p. 3].

[175] [Ibidem, «471. Amor de sola una vista nace, vive, crece y se perpetúa. Diez años de mi vida se ha llevado», vol. I, pp. 656-657 (vv. 5-7), y cit., pp. 479-480].

[176] [Ibidem, «485. Persevera en la exageración de su afecto amoroso y en el exceso de su padecer. En los claustros de l’alma la herida», vol. I, p. 666 (vv. 1-4), y cit., p. 489].

[177] [Véase Sebastián de Covarrubias, Tesoro de la lengua castellana o española (según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674), Barcelona, Alta Fulla, 1987, p. 686 (ed.: Martín de Riquer)].

[de] Anotación en interior del texto (1992, 529): «Esto es falso: arreglar».

[178] [Francisco de Quevedo, «131. Desde la Torre. Retirado en la paz de estos desiertos,», en Obra poética, cit., vol. I, pp. 253-254, y Poesía original completa, cit., p. 98].

[179] [Cfr. Max Weber, El político y el científico, Madrid, Alianza Editorial, 1969 (Introd.: Raymond Aron)].

[180] [Véase José Martínez Millán, «Reflexiones en torno a los escritos políticos e históricos de Francisco de Quevedo», La

Perinola, 18 (2014), pp. 103-141].

[df] Anotación en margen inferior de folio (1989, 550): «entendido como espíritu de muerte, como “creación del tiempo hacia la muerte”».

[dg] El texto entre corchetes corresponde a anotación en margen interior de folio (1992, 532).

CUARTA PARTE

El teatro: de Lope a las alegorías cortesanas (De la nobilización del desorden a la sacralización del orden)

IV.1

La escena teatral y el escenario de la socialización literaria

A. Escena pública y transición

«…Una pieza trágica / que él expone hoy sobre la escena pública», dice Corneille en su Illusion comique, uno de los textos claves por lo que hace a la autorreflexión (y autovaloración ya) del teatro sobre sí mismo en el XVII[1]. Bances Candamo concibe su Theatro de los theatros como una autorreflexión similar a la de Corneille, aunque ahora en forma de tratado (que circuló ampliamente en manuscrito, pues no llegó a editarse en su época) que se alza con firmeza frente a los ataques tremendos que (especialmente a cargo de la línea jesuítica) tuvo que sufrir el teatro tras la muerte de Felipe IV. Esta autodefensa del teatro Bances la resume en una no por conocida menos impresionante frase: «No toca a la teología la cuestión de las comedias»[2].

He aquí, en efecto, las dos claves decisivas que determinaron la aparición del teatro y su funcionamiento: ser una escena pública y ser independiente respecto a la «teología», es decir, respecto a la sacralización social. Mientras estas dos condiciones no se dieron, el teatro no pudo existir. Y, como dijimos[3], estas dos condiciones se resumen en una sola: la aparición efectiva de un espacio público autónomo en las formaciones sociales de transición.

El Teatro así no surge exactamente como un aparato estatal, como la Burocracia o el Ejército, no está ligado al funcionamiento «político» en su sentido más estricto, pero sí lo está respecto al funcionamiento político en su sentido más amplio, esto es, en tanto que representante del espacio «socializado» en general (y por consiguiente del mercado), al igual, por ejemplo, que los Hospitales[4]. Veámoslo en concreto en sus diversos grados.

A.1. La ideología de lo público: la ciudad

Ese espacio público es en principio restringido: se limita a las «cortes» italianas donde se irán forjando los elementos y las condiciones necesarias para la aparición del teatro. Entendiendo rigurosamente este proceso: tanto los Absolutismos europeos en general, como las Ciudades italianas, al establecerse con un espacio político autónomo constituyen las bases para segregar, desde tal espacio, las condiciones precisas para el establecimiento de una «escena pública». La legitimación «teórica» de esta escena, en cuanto fenómeno nuevo, provendrá igualmente por lo esencial, y al menos en sus inicios, del nuevo campo «humanista» abierto predominantemente en la situación italiana. Es solo a partir de tales presupuestos como resulta lícito hablar de las famosas «influencias renacentistas». En el siguiente sentido: la legitimidad establecida en Italia se recibirá en España, sin saberse exactamente, con todo, cuál es la estructura ideológica que late bajo tal influencia. Y se recibirá en cuatro niveles: en las cortes nobiliarias, en el «culturalismo» universitario, en las «ciudades» con consciencia de tales y en los cómicos itinerantes.

Las cortes ciudadanas en Italia son ya cortes estatales, no «cortes-cortesanas» (la redundancia es aquí perfectamente explicativa) como lo eran las restantes europeas de fin del medievo. La «comedia» italiana de Torres Naharro[5] se elabora así mucho más conscientemente como elemento del espacio público «ciudadano» que la farsa de Gil Vicente o las églogas de Juan del Encina, inscritas aún en el marco infraestructural feudal (aunque a veces superestructuralmente «humanista») de las cortes nobiliarias españolas[6]. Aquí, solo en Valencia (y en cierto modo en Sevilla, en el caso de Juan de la Cueva) existe una cierta consciencia de «ciudad» (la ideología de la ciudad, la mentalidad «urbana» –y «urbanístico/constructiva»– en tanto que reflejo transparente, como dijimos, del impacto de las relaciones burguesas –en esta primera fase– también a nivel ideológico y político: la «ciudad», en fin, como objeto autónomo que ha dejado ya de orientarse hacia el castillo o la catedral para centrarse en sí misma y en su núcleo

central, el mercado –que se convertirá generalmente con el tiempo en Plaza Mayor, etc.–). La ideología «urbana» es, pues, inseparable de la mentalidad «urbanística». La ciudad, al tomarse como objeto, se reelabora. En primer lugar, a partir del poder estrictamente ciudadano o municipal. Las ciudades mediterráneas españolas, las más «burguesas», como Barcelona o Valencia, practicarán al máximo esta nueva «necesidad» de la construcción pública. Vilar[7] ha estudiado así el caso de la Barcelona del XV y, respecto a Valencia, López Piñero ha reproducido el documento de fundación del manicomio valenciano, en el que los fundadores (todos burgueses: «…mercaderes o de similar condición…») exigen que no pueda controlar el funcionamiento de la institución ningún elemento perteneciente a los estamentos nobiliarios o feudalizantes (religiosos, nobles o juristas). Y ello: «porque dicha obra debe ser totalmente laica y de hombres llanos en lo tocante a categorías, jurisdicción y toda clase de actos, y no de los mencionados estamentos»[8]. Incluso: si alguno de los mercaderes fundadores pasara luego a pertenecer a los estamentos nobiliarios, deberá automáticamente dejar su cargo, etcétera.

A.2. La ideología de lo público: el Estado

1) Posteriormente, con la aparición de los Absolutismos, la obra pública pasa a ser parte de la labor estatal, y Maravall ha recalcado la importancia concedida a esta labor incluso ya desde los Reyes Católicos[9]. El poder de la ciudad (y su espacio público) se subsume así en el poder estatal, culminando el proceso en el Madrid de los Austrias (estudiado por Julián Gállego)[10] cuyo urbanismo ciudadano es reflejo, ante todo, de su calidad de «capital», noción surgida ahora, como sabemos, correlativamente a la existencia del nuevo Estado. Obviamente, pues: sin la mentalidad («urbana» o «estatal») de la obra pública, ni los hospitales estatales ni los lugares públicos para la representación teatral hubieran sido posibles. Y también contra esto la ideología sacralizadora, feudalizante, lanza sus ataques. El P. Mariana no solo escribirá un Tratado contra los juegos públicos, sino que, en el capítulo IX de ese tratado, dirá expresamente que: «no se deben hacer teatros públicos a los

representantes…»[11], etc., mientras que, posteriormente, Gracián, ponderando un acierto del canónigo Lastanosa, hermano de su mecenas, señala cómo este clérigo (a partir del texto bíblico sobre la piscina situada al lado del templo de Jerusalén) solía decir que:

… antes la piscina estaba arrimada al templo, con que le iba bien a sombra de […] los eclesiásticos, pero ahora la piscina de los hospitales se ha juntado a la sentina de las comedias, con que no le puede ir bien, sino muy mal[12].

Texto perfecto para mostrarnos cómo la ideología organicista actúa con plena consciencia («en hueco»: es decir, por el mero inconsciente que la arrastra a la crítica) de los siguientes elementos: 1) consciencia de que los hospitales (en tanto que «signo» público) se han hecho autónomos y se han separado del «templo» y del control de los eclesiásticos. 2) Y que esta autonomía se concreta en su coincidencia (sobre un mismo plano) con los teatros. Se trata de una referencia obvia al hecho de la creación y protección de los «teatros» por parte de los hospitales (para que estos pudieran sostenerse económicamente con los ingresos de las comedias). La cuestión es ampliamente conocida y no es preciso insistir en ella. Solo recordar que los ideólogos eclesiásticos, centrados exclusivamente en la problemática hospitalaria, suelen ser, sin embargo, mucho más comprensivos sobre el tema: así, al tan exigente y estricto, en otros aspectos, canónigo Giginta, le parece sin embargo perfectamente normal que los teatros coadyuven al mantenimiento de los hospitales[13], etc. Ahora bien: todo ello en tanto que recordemos que lo verdaderamente importante es que, si tal relación hospital/teatro puede plantearse efectivamente, se debe solo a que el nuevo funcionamiento de la Transición los ha segregado a ambos como elementos perfectamente asociables, en tanto que pertenecientes a la misma estructura de lo público[14].

2) La relación entre el teatro y el espacio público no supone solo la posibilidad de presentar públicamente una ideología (id est: de

representarla), con la consiguiente necesidad de la existencia del «público», etc., sino que supone también toda esta problemática de base acerca de la mentalidad urbana, por una parte, y, por otra, la correlativa ideología de las obras públicas (con la asimismo consiguiente correlación entre las diversas «edificaciones-instituciones» públicas –hospitales/teatro–), etc. No sin contradicciones, por supuesto, cuando confluyen entre sí los diversos intereses de la ciudad y del Estado, o de los aparatos de este: lo mismo que aparecen las polémicas entre la ciudad y los hospitales estatales, para diferenciar en estricto qué tipo de pobres, locos o enfermos en general les corresponde propiamente atender a uno u otro organismo, así también vemos surgir las polémicas, a propósito del teatro, entre los hospitales y el Estado propiamente dicho, o la Iglesia, o vemos incluso cómo los cabildos ciudadanos tratan de controlar a su favor todo el funcionamiento y el rendimiento de los teatros (como ha recordado Sentaurens respecto al caso del cabildo sevillano a partir de 1611, precisamente por la necesidad que este tenía de atender al resto de las necesidades «públicas», etc.)[15]. O como ha señalado igualmente Domingo Ynduráin a propósito de un documento toledano de 1614, en el que se deja ver: «la ciudad […] y el Cabildo de la Catedral se disputaban el monopolio de las representaciones previstas a partir del 5 de Junio para la octava del Corpus». Incluso llegándose al extremo (como en el caso del «Libro» o de las «liturgias» medievales) de que «cada corporación, cada grupo de poder, trata de conseguir su propia representación privada […] y […] tienen gran empeño en no asistir a la sesión común»[16]. Y todo ello con una tercera consecuencia igualmente decisiva: un edificio «fijo» y público para comedias presupondrá, lógicamente, la aparición de «compañías fijas» que se asientan en él, lo cual enseguida va a implicar no solo el reconocimiento (igualmente «público») del oficio de actor (con todas las contradicciones que anotábamos), sino, a la vez, una reivindicación específica del texto teatral en sí mismo, como veremos enseguida.

A.3. La ideología de lo público: los escritores y la representación

1) Finalmente: si podemos mostrar, en última instancia, que la identificación entre el nacimiento de lo público y el nacimiento del teatro es tan total, que abarca incluso a la necesidad misma de que tal espacio exista para que pueda existir un edificio destinado esencialmente a lugar donde se representan «comedias», no debemos olvidar que la existencia plena de la escena pública en España (escena en tanto que representación objetiva, etc.) presupone una serie de condiciones ideológicas que van mucho más allá de tal hecho. Y estas condiciones se condensan esencialmente en lo siguiente: la necesaria existencia no solo de un grupo de «actores» reconocidos oficialmente como tales, y técnicamente impregnados de las reglas de la representación pública, sino asimismo la existencia de un grupo de escritores, capaces de tematizar (en estricto: de producir como «objeto literario») su propia ideología –inconsciente– concibiéndola en tanto que objetivamente (públicamente) «representable». Podríamos decir: unos escritores capaces de «concebir» por primera vez la representación. Solo que este término es perfectamente ambiguo y resulta preciso delimitarlo, como ya habíamos esbozado. Efectivamente: las viejas proposiciones sobre la representación medieval de ciertos críticos clásicos como Chambers, Donovan o G. Cohen (incluso a veces Faral, Hoepffner o Jeanroy, más conocidos por otros temas obviamente: e igual por lo que respecta a Mâle y sus correlaciones entre el «Arte» y la «Liturgia medieval en el templo»); o bien: D'Amico y De Sanctis respecto a Italia; Crawford o Pidal respecto a España, etc.; las proposiciones más recientes de otros textos igualmente «clásicos» sin embargo (por ejemplo, el The Medieval French Drama, de Grace Frank; las observaciones de Auerbach sobre el Misterio de Adam, en Mímesis; las de Gillet sobre Torres Naharro y la representación en general en el espacio renacentista)[17] y, más cerca aún, las investigaciones de Shergold, Varey o Weiger[18] a propósito de la materialidad misma de lo escénico en el territorio hispánico (sobre todo el primero y el último, con frecuentes incursiones en el ámbito bajomedieval); las de Valbuena, Alexander A. Parker y Wardropper[19] a propósito de las raíces tradicionales del Auto Sacramental; el trabajo de Henri Rey-Flaud titulado Le Cercle Magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age[20], etc. Toda esta amplia tradición crítica nos ha aportado pruebas suficientes, detalladas, acerca de la existencia de la «representación» en el feudalismo. E igualmente (por lo que

hace en concreto al conjunto del medievo hispánico) tales circunstancias «representativas» aparecen claramente ordenadas y delimitadas, en su globalidad, en el trabajo que Lázaro Carreter realizó sobre el tema[21], trabajo que constituye sin duda el punto de partida fundamental para cualquier análisis posterior (sobre todo en su segunda edición)[22].

Ahora bien: si anotamos la ambigüedad que comporta el término de representación es precisamente para constatar la muy amplia pluralidad de sentidos que abarca, según se aplique a una situación histórica concreta o a otra. Quiero decir: es imposible calificar al teatro (entendido en el sentido habitual), que decimos que surge a partir del XVI (o más en estricto: a partir de las diversas coyunturas de la Transición), es imposible «calificarlo», digo, únicamente bajo el término de «representación», tomado este término (como a veces suele hacerse) en toda su abstracta y ahistórica ambigüedad. Pues, en efecto: si decimos que el «teatro» es imposible que aparezca en el interior de las relaciones feudales plenas, ello no supone en absoluto que la «representación» no exista en esa época. Claro que existe: su modelo básico es la Misa o, en general, toda la estructura litúrgica religiosa, asimismo algo muchísimo más amplio (en «cantidad» y en «influencia» como es sabido) de lo que hoy conocemos bajo ese término de «Liturgia». Pero, sin entrar en más detalles, basta con esto: sea como sea, la misa sirve como modelo esencial para cualquier otro tipo de «representación» que se produzca en el medievo. Se establecerá así una «liturgia» cortesana y/o caballeresca (del ritual de las «cortes de amor» al ritual de las «justas»); una liturgia «gremial» (inscrita en los «misterios» y las «moralidades», etc.); y lo mismo podemos decir, por lo que respecta a otras actividades «litúrgicas» (no ya gremiales o caballerescas, sino de estricto contenido religioso), que se pueden percibir tanto en los tradicionales elementos del Corpus valenciano, como en los «villancicos representables» de Gómez Manrique, en las representaciones «colectivas» (esto es: procesionales) de ciertos «misterios» parisienses, en el propio códice llamado de «Autos Viejos», etcétera.

Así pues, resulta obvio que la representación (en tanto que ritual litúrgico, religioso o no, pero siempre «sacralizador») no solo existe en el medievo, sino que, incluso, constituye un eje esencial de la

problemática feudalizante. Por tanto, esto quiere decir que habrá que cambiar por completo el significado de tal término, cuando se trate de considerar la existencia de un teatro específico a partir del XVI en clara ruptura respecto a las liturgias sacralizadas feudales (a riesgo de creer, si no se hace esto, que la liturgia de la misa y la escena shakespeariana son básicamente algo idéntico, porque ambas serían «representaciones»).

2) La representación pública es otra cosa que la representación litúrgica. Es un fenómeno completamente nuevo, como decimos, que se inscribe en la aparición y el funcionamiento del espacio público (con las nuevas condiciones de la Transición, etc.)[23] y que segrega su propia estructura y su propio funcionamiento desde el interior de ese espacio y de esas condiciones «nuevas». La representación pública presupone así que la ideología –que se representa– se desdobla o se distancia al pasar a la representación. Se «objetiva», podríamos decir, en tanto que se traslada a un medio «ajeno»: la escena (lo público en general), cuyo funcionamiento es en efecto objetivo y autónomo respecto a la ideología concreta que sobre ella representa (a la vez que la existencia misma de la escena exige que toda ideología tenga forzosamente que someterse a la representación pública, del mismo modo que el funcionamiento objetivo del Estado fuerza necesariamente a que toda ideología tenga que «intervenir» sobre el nivel de la política). Por supuesto que no posee el mismo carácter esa distancia escénica para la ideología burguesa «mercantil» que para la ideología organicista. Para la ideología organicista el espacio de lo público (tanto la escena como la política) es algo no solo completamente extraño («impuesto»), sino incluso, por ello mismo, algo que se siente como objetivamente «enemigo». Por eso el afán organicista radicará siempre, ante todo, en su empeño por «sacralizar» («feudalizar»), de un modo o de otro, tanto a la escena como a la política. Contrariamente, para la ideología burguesa («animista», «racionalista», etc.) el espacio de lo público en absoluto es visto como algo completamente ajeno y mucho menos, por supuesto, como «enemigo». La ideología burguesa es la única capaz de reconocer la existencia del espacio público en su real autonomía. Por eso la tematización estricta de los valores morales propios de lo

político (tanto sobre la escena –Shakespeare, Racine– como fuera de ella –Maquiavelo, etc.–) se elabora siempre a partir del horizonte ideológico burgués, directa o indirectamente. Durante esta primera fase (durante los Absolutismos de la Transición) la ideología burguesa va simplemente a reconocer que su espacio propio, peculiar, es otro: el espacio de lo privado (desde las relaciones económicas o las jurídicas-mercantiles a las familiares, etc.), porque el funcionamiento objetivo del Estado (de lo político o lo público) en la Transición le es en efecto extraño. Aunque objetivamente «favorecedor» a la larga, como dijimos, lo cierto es que en esa coyuntura concreta el espacio político (estatal) o es asfixiantemente nobiliario (como en España), o funciona de acuerdo a unas reglas meramente «autónomas» (como en Inglaterra o en Francia). El funcionamiento político es, pues, algo realmente «distanciado» respecto a la ideología burguesa (respecto a sus intereses coyunturales, momentáneos, quiero decir: claro está que el autonomismo político radical implantado decisivamente a partir de Isabel, o a partir de Richelieu, es el primer –y necesario– eslabón para el triunfo posterior de las burguesías respectivas, pero no me refiero ahora a esto). Y tal distanciamiento se plantea igualmente, por lo que hace a todos los demás elementos del espacio público: la escena entre ellos, por supuesto.

Por eso también, cuando las burguesías triunfan (tanto en Inglaterra como en Francia), los ideólogos burgueses intentarán reducir esa distancia a sus límites mínimos: se exigirá que tanto la Escena como el Estado sean no ya una representación objetiva («pública» sin más) de la propia ideología, sino la transparencia directa de lo «privado»: cfr. todas las teorías del «contrato» –excepto quizás la de Rousseau, o Hume, en otro sentido– concibiendo al Estado como transparencia directa de los intereses de los «sujetos» particulares; cfr. la teorización dieciochesca –Diderot, Moratín– del «drama doméstico o familiar», esto es, de la escena concebida como la transparencia directa de los intereses de lo privado, etc. Aludiremos más concretamente a estos planteamientos al final de nuestro trabajo, pero es preciso dejar aquí constancia de esas tematizaciones posteriores. Pues de cualquier forma no cabe duda de que, incluso cuando ya posee efectivamente el dominio sobre el poder político en concreto (a partir del XVIII), la ideología burguesa no puede dejar de anotar que existe un cierto distanciamiento (mínimo ahora,

pero indudable) entre ella misma (sus intereses) y el funcionamiento objetivo de lo público. Y ello en tanto que el triunfo de las relaciones burguesas no significa, obviamente, que las luchas sociales hayan concluido. Y, no lo olvidemos tampoco, el Estado nace como una consecuencia de tales luchas sociales: lo que ocurre es que ni en el esclavismo ni en el feudalismo ha sido necesario practicar el estatalismo –y «concebirlo»– como algo muy específicamente –y muy relativamente, por supuesto– «autónomo»[24]. Esto solo se produce a partir de la coyuntura de la transición hacia el capitalismo: y junto con el Estado, todo el espacio que se le «otorga» como propio, esto es, el espacio de lo público, etcétera.

En resumidas cuentas: a partir de la Transición la distancia, existente entre lo público y los intereses burgueses o feudalizantes, se implanta como algo inevitable, indudable, y se «detecta» (y se practica) en el nivel de las relaciones ideológicas. De esa distancia nace el teatro: el funcionamiento objetivo de lo público exige que las relaciones ideológicas se desdoblen y se «representen», tanto en la escena como en la política. Y esa distancia, en consecuencia, existe siempre: bien (como ocurre respecto a la ideología organicista, feudalizante) como signo de un funcionamiento perfectamente ajeno y objetivamente «enemigo» (algo, pues, impuesto, que habrá que intentar controlar, etc.); bien respecto a la ideología burguesa, tanto de la «primera fase» como de su etapa «clásica» posterior (una vez logrado su triunfo respecto a las relaciones sociales feudales). Pero, en efecto, aunque para la «primera fase» burguesa la distancia de lo público es objetivamente muy radical (no algo «enemigo», como para los nobles, pero sí algo que en definitiva funciona «autónomamente», sin control burgués), ese distanciamiento persistirá igualmente en la etapa «clásica» (y pese a todos los intentos por absorberlo o neutralizarlo: las citadas teorías del contrato –social o político– y las teorías sobre el «drama privado», etc.), en cuanto que la burguesía no podrá ya nunca retrotraer lo que su propia fuerza había provocado en la Transición; es decir: no podrá «involucionar» el reconocimiento (establecido a partir del XVI) de que si el nivel político posee una cierta autonomía (muy «específica» y muy «relativa», como apuntábamos) ello se debe no a la lucha (estrictamente coyuntural) que las relaciones burguesas sostienen contra los feudalizantes durante la

Transición, sino a la existencia misma de las luchas sociales (de clases) en general. Por eso la burguesía no podrá conseguir nunca que el «desenmascaramiento», que ella misma había provocado (la realización objetiva –y el reconocimiento ideológico– de la específica autonomía de lo político o lo público en general), se olvide o se anule en el momento en que ha conseguido a su vez «dominar» el nivel político. La lucha prosigue (ahora contra ella: tanto por parte de la reacción feudalizante en el XVIII o el XIX, como por parte de las fuerzas sociales nuevas) y el espacio político estricto se presenta de nuevo como objetivamente contradictorio y resbaladizo (como ocurre con los demás elementos «públicos»: entre ellos la escena, con su empapamiento absoluto en tales contradicciones, bien a partir del «espiritualismo» alemán –Schiller en una primera etapa; Wagner y Nietzsche posteriormente–, bien en el «romanticismo» francés –o español–, etc.: el caso de Hugo es decisivo, pero también el de la Ópera italiana…).

3) Volvamos, en fin, ahora ya al principio de nuestro planteamiento: la representación teatral no tiene, pues, nada que ver con la representación litúrgica, porque es algo que surge únicamente a partir de la coyuntura de la Transición, segregándose desde el peculiar funcionamiento que las nuevas condiciones presuponen. Y en especial segregándose a partir de ese peculiar distanciamiento que el funcionamiento objetivo de lo público exige para cualquier estructura ideológica, tanto para el organicismo como para la ideología burguesa (con las matizaciones, como acabamos de reseñar, que existen respecto a tal distanciamiento entre una estructura ideológica y otra).

Pero la distancia existe siempre, decimos, y ella articula por su base a la representación «teatral». Mejor –y directamente–: el teatro «nace» a partir de tal distanciamiento. Con una serie de síntomas inequívocos que lo comprueban, como apuntábamos también: no solo por el hecho de que la escena (a la vez que representación pública del nivel ideológico/social) sea siempre representación de la ideología de los valores de lo público (o lo político, etc.), sino juntamente –y como signo quizás el máximamente expresivo– por el hecho de que la escena se contraste ahora directamente (se

«enfrente») con ese elemento radicalmente «nuevo» –y directamente producido por las nuevas condiciones mercantiles–: el público. En efecto: que por el mero hecho de «pagar la entrada» el público se convierta en tal, es decir, en juez (igualmente «distanciado» y «objetivo») respecto a la escena, he aquí, decíamos, un fenómeno radicalmente nuevo, revolucionario, pues sin duda el que asiste a una representación teatral es ya por ello mismo un «enjuiciador», mientras que quien asistía a las «representaciones litúrgicas» (una «misa», un «misterio», un «ritual cortesano») era esencialmente un «fiel»: no había ningún tipo de distancia (como no la hay hoy para los asistentes a una «misa») entre la representación litúrgica y el asistente a ella. No se trata solo de que el «fiel» y el «sacerdote» (o el ejecutante del ritual litúrgico cualquiera que sea: gremial, caballeresco, cortesano, etc.) participen de una misma «creencia», de un mismo «inconsciente»: también el «espectador» –el «público» en general– está estructurado de antemano por el mismo inconsciente ideológico que determina a la escena. Se trata sencillamente de que el «fiel» no juzga nunca (no puede, no se le «ocurre») a su propia ideología cuando esta se le representa como liturgia. Y no se le «puede ocurrir» porque en la perspectiva sacralizadora es absolutamente imposible concebir que la «representación» sea «pública», esto es, sea «autónoma»: ahí, en tal perspectiva, el orden político, el orden social, el orden litúrgico (la misa o los rituales cortesanos o gremiales, etc.) no son más que transparencias directas del orden sagrado, presencias vivas del orden de Dios en los signos, etc. Los rituales litúrgicos (repito: estrictamente «religiosos» o no) no son otra cosa que la representación de esa presencia sígnico-sagrada, jamás se practican, pues, como algo «objetivo» y «autónomo», jamás presuponen una «distancia», etc. Sería inconcebible que un «fiel» pagara una entrada para asistir a Misa, y, solo por ello, pudiera luego juzgar –criticar– no solo la actuación del sacerdote, sino incluso el contenido mismo de la «representación» que se le ofrece. Baste pues con esto: creemos que la cuestión queda así suficientemente especificada y que no es preciso ir más allá en los ejemplos. Existe obviamente un claro trazo de delimitación entre la representación litúrgica y la representación pública o –propiamente hablando– teatral (como existe un claro trazo de delimitación entre la ideología política sacralizada característica del tomismo, y la ideología política «autonomizadora» característica de Maquiavelo, etc.). Mejor dicho, la escena pública y

el escenario político son, en estricto, elementos que se practican y se tematizan (que «existen», pues, en última instancia) únicamente a partir de la Transición en general (y de la ideología burguesa en particular). Antes de tal coyuntura no «existen» ni el teatro ni la política: existen, por supuesto, las liturgias representativas o la política sacralizadora, pero (si enfocamos el problema a partir de su verdadera concreción histórica) la «liturgia» y la «sacralización» presuponen una estructura global radicalmente distinta (tanto como puedan serlo las relaciones feudales económicas respecto a las relaciones económicas burguesas –o la situación de lucha con estas durante la Transición–). En estricto, pues: son «otra cosa». Y esta diferenciación radical no consiste sino en lo siguiente (según lo que llevamos visto): para que el discurso que llamamos «teatral» a partir del XVI exista, no basta con que exista la representación, sino que es preciso que se conciba –y se practique– un tipo muy peculiar de esta, un tipo de representación que sea a la vez «pública» y de lo «público». Pública: esto es, «distanciada»; de lo público: esto es, contando con que «lo público» existe ya como nivel autónomo, etc., y que existe el público, en consecuencia[25].

4) Y a partir de ahí: el problema se plantea para nosotros en el momento de averiguar cuándo esta «otra cosa», esta idea de la representación pública, comienza a ser «pensada», a ser considerada como factible (como algo –inconscientemente– «lógico», inevitable) dentro del ámbito hispánico. Como decíamos: cuándo existe –y dónde– un grupo de escritores que parten ya de esta nueva idea de la representación pública (concebida como umbral irreversible, como punto de «no retorno»), esto es, que aceptan sin más el hecho del teatro y por tanto el hecho del espacio público. Pero si este es el problema, la respuesta es clara: a ese grupo de escritores solo podremos hallarlo en aquellas «ciudades» donde haya existido realmente –y con más fuerza– la consciencia («burguesa») de la «ciudad» como realidad en sí, como espacio público autónomo, etc. («consciencia» que, por ello mismo, supondrá en España –y tras un primer momento de oposición– una sólida aceptación del autonomismo estatal representado por el Absolutismo). Por ello estos grupos de escritores son fácilmente localizables y la crítica lo ha solido señalar habitualmente. Así recuerda, por ejemplo, Aubrun

cómo tales grupos se polarizan en las dos ciudades «burguesas» anteriormente citadas, cada una incluso con un matiz específico respecto a su propia escena: «Valencia, comerciante, cultiva la comedia de costumbres, vale decir burguesa […] Sevilla, metrópoli marítima y financiera, ve reflejadas sus preocupaciones en las tragedias felices que resaltaron el destino de las grandes comunidades»[26].

No entremos por ahora en el detalle de las afirmaciones de Aubrun, porque lo que nos interesa es el sentido general de su descripción y esta parece a grandes rasgos válida. Los nombres que configuraron estos grupos de escritores son asimismo conocidos. Respecto a Valencia: Ricardo del Turia, Tárrega, Rey de Artieda, Guillén de Castro, Gaspar de Aguilar (incluida la presencia del primer escritor español con clara conciencia mercantil: el fabuloso Juan de Timoneda, insuficientemente estudiado hasta ahora[27], quizás porque no se ha comprendido el carácter tan sintomático de su actitud al concebir por primera vez en España el ser escritor como un «oficio», pretendiendo abarcar todo el complejo mecanismo de la «escritura»: la impresión, la edición, la elaboración de libros «vendibles», la producción, tanto en castellano como en catalán, de todo tipo de obras-misceláneas, textos teatrales, cuentos), etc. Rinaldo Froldi ha recalcado, en una obra suficientemente celebrada, la importancia decisiva de la infraestructura valenciana sobre la evolución teatral de Lope de Vega[28]. En 1559 Timoneda, en el prólogo a sus Tres comedias, plantea ya el problema clave de la representación. No regatea el elogio al autor de Los amores de Calixto y Melibea, ni al «otro que hizo la Tebaida». Pero Timoneda recalca que ambas obras pertenecían al «estilo cómico para leer», y que, por tanto: «faltávales a estas obras para ser consumadas poderse representar como las que hizo Bartolomé de Torres y otros…»[29]. Es probable que Lope de Rueda conociera a Timoneda en Valencia, pues residía allí en el mismo 1559, y se casó en la ciudad un año más tarde. En El Cortesano del famoso maestro de música Luis de Milán, editado en 1561[30], se recuerdan los espectáculos de Lope de Rueda como ejemplificación máxima de la «representación»[31]. Froldi (basándose en una serie de trabajos clásicos como los de Mérimée, Menéndez Pelayo, Juliá Martínez, Ferreres, etc.)[32] recalca precisamente cómo el libro de Milán (que recoge las «experiencias» vividas por el músico en la corte de

Germaine de Foix) supone, junto al Coloquio de las damas (1524) de Juan Fernández de Heredia[33], el último documento respecto a la conversión de los hábitos cortesanos medievales (los juegos verbales, los debates, el código erótico) en una perspectiva ya plenamente mercantil y ciudadana. Pueden anotarse igualmente una serie de textos «dialogados» aparecidos en Valencia en la primera mitad del siglo, todos ellos reflejando más o menos el influjo de la novela sentimental y del egloguismo a lo Juan del Encina (que culminará en la pastoral de la Diana Enamorada, de Gaspar Gil Polo, en 1564); pero todos ellos también incluidos en lo que Timoneda llama «estilo cómico para leer», no inscritos, pues, en la perspectiva representativa a lo Torres Naharro. Esta perspectiva solo se consolidará con la presencia simultánea en Valencia de hombres como Timoneda, Lope de Rueda o el sevillano Alonso de Vega (Timoneda fue precisamente el editor de las Comedias de este último en 1566; y, un año después, del Deleitoso y las Cuatro Comedias y dos coloquios pastoriles, de Rueda), y posteriormente con la conjunción –en una sola línea– de estas tendencias «representativas» con las manifestaciones teóricas y doctas. Tal conjunción se da, ejemplarmente, en las Academias valencianas, las más burguesas –«privadas»– del ámbito hispánico, y en especial en la famosa Academia de los Nocturnos, que, aunque solo duró cinco años (de 1591 a 1594), fue la que mejor llegó a materializar esta doble confluencia del «representativismo» y de la «legitimación» italianizante (a ella pertenecieron Rey de Artieda, Guillén de Castro, Tárrega o Aguilar, todos ellos tan «teóricos» como «prácticos»). De cualquier forma, la novedad era la «representación», y Timoneda se da ya muy pronto perfectamente cuenta de que Lope de Rueda y Torres Naharro son los hombres claves, respecto a tal planteamiento de ruptura frente al estilo «para leer». Es eso al menos lo que expresa en un soneto también justamente recalcado por Froldi:

Guiando cada cual su veloz rueda

a todos los hispanos dieron lumbre

con luz tan penetrante deste carro.

El uno en metro fue Torres Naharro,

el otro en prosa, puesta ya en la cumbre,

gracioso artificial Lope de Rueda[34].

Sevilla es la segunda ciudad con verdadera fuerza ideológica mercantil, de entre las que se agrupan bajo el nuevo Estado hispano, pero aún con gruesos resabios eclesiásticos y feudales, mucho más que Valencia. Y los escritores teatrales sevillanos se ven obligados a ser, paralelamente también, mucho «más cultos» y «clasicistas» (menos autónomos, por tanto) para legitimar bajo el manto «humanista» su nueva práctica. Así el Juan de la Cueva de El Infamador o del Ejemplar Poético, Mal Lara, Juan Rufo, etc. Pero lo importante, tanto en el caso sevillano como en el valenciano, es la captación de la existencia de un espacio público que no solo posibilita, sino que exige la presentación pública de la ideología. Pioneras del teatro, Valencia y Sevilla no suponen sin embargo una escena ciudadana autónoma, como en las ciudades italianas («Commedia dell'Arte», etc.). Su estructura pública se inscribe ya en el XVI en un espacio mucho más amplio: el estatalismo absolutista, como decimos, esto es, las nuevas condiciones de la Transición. La famosa «influencia» italiana no significa, pues, más que eso: la legitimación (por el prestigio «humanista») de una serie de nuevos procesos ideológicos exigidos y posibilitados por las propias condiciones de la Transición en el funcionamiento estatal hispánico.

B. Intermedio básico en torno a Lope

B.1. Los «casos» de Lope: el amor, el mercado y la imposibilidad del sujeto propietario

Todo ello con un tercer elemento decisivo: la aparición del

«Mercado» (en sentido burgués/capitalista) es lo que convierte a las obras literarias (las teatrales primero, progresivamente las otras) en «mercancía». El proceso resulta perfectamente rastreable en el propio Lope. Quién mejor, sin duda, para ilustrarnos en vivo todo lo que venimos diciendo. Pues, en efecto, Lope es decisivo en todos los casos a que aludíamos: tanto por lo que respecta a la ideología del mercado como por lo que respecta a la imagen del sujeto propietario, los dos elementos clave en el ritual simbólico de la mercancía. Lo que ocurre es que Lope es un siervo. ¿Y entonces? Aquí aparecen todas las contradicciones y las ambigüedades que se quiera, como lo muestra el epistolario entre Lope y Sessa[35]. Pues Lope es plenamente mercantil, a la vez que plenamente feudal, tanto por lo que hace a su propia obra como por lo que hace a su propia vida sentimental. En realidad, no puede dejar de objetivar su lenguaje pasional (sus «afecciones») en ningún caso. Objetivarse en la escena o en la mujer no es solo buscar lo otro (convertirse o fundirse en otro), sino que es una verdadera pasión de ir más allá de sí mismo, tratar de construirse como sujeto de sí mismo. ¿Cómo un siervo puede convertirse en sujeto si ya siempre está sujeto a alguien? La clave de tal salto radicaría quizás, en Lope, en su insatisfacción hacia la mujer y hacia el teatro: buscar continuamente mujeres nuevas y obras nuevas puede entenderse, por supuesto, como una mera cuestión mercantil –ganar dinero, acumular placer–. Pero esto sería demasiado simple. Lope, el siervo, parece mostrarnos en sus cartas la necesidad de un deseo diferente, la multiplicación sin límites, para repetir lo mismo sobre lo mismo. Variaciones sobre un mismo plano: el sujeto que no se halla en ningún sitio. La misma obra repetida mil veces en la escena; la misma relación de la mujer repetida mil veces en el otro escenario del deseo (hasta los dos finales decisivos: El castigo sin venganza en teatro y la relación con Marta de Nevares en amor: sus dos obras maestras)[36]. Mucho más que añadir: lo público le obsesiona. Pero aquí hay un tercer elemento no menos básico. Entre lo privado y lo público existe lo que podríamos llamar la socialización. Esto es: en la socialización del mérito no se incluye solo lo político/servil, o lo privado de la casa/sacrílega del sacerdote adúltero, sino que se incluye sobre todo el reconocimiento mismo del propio trabajo. Socializar la escena, socializar la obra, no es rendirle cuentas a Sessa de rodillas, ni rendirse cuenta a sí mismo, ni a Marta de las cuestiones de la casa, de los dos hijos de Micaela, de la hija Clara,

ni siquiera del posible intento de asesinato que parece haberle fraguado Roque Hernández, el marido de Marta. Socializar la escena, socializar la obra significa mucho más: supone meterse en los intersticios que quedan flotando entre lo privado y lo público. Esa obsesión socializadora de Lope era la que muchas veces –empezando por mí mismo– se ha solido dejar de lado. Porque la clave no es solo la distancia entre lo privado y lo público, sino ese tercer elemento magmático, poroso, que llamamos socialización. No es solo lo público lo que obsesiona a Lope, pues eso sería reconocerse como siervo. Es algo más: socializar su escritura. De ahí no solo el arte nuevo (esto es, no solo el reconocimiento del público, sino la traducción de su lenguaje de la norma pública, de los doctos académicos), sino su afán por socializar su propio mérito, precisamente imantándolo en sus poemas privados, es decir, los que se atienen a la norma sin necesidad del público: La Circe, El Isidro, La Dragontea, etc.[37] (sobre todo a partir de sus reivindicaciones en la etapa final). Pobre siervo, empeñado en ser sujeto propietario: pobre Lope que tiene que mandarle a Sessa, para que se excite, las cartas de amor entre él y Marta de Nevares, y de ahí también evidentemente (por esa contradicción entre siervo y sujeto) su asimismo tardío afán por publicar sus obras y clarificar con ello lo que es suyo y lo que no es suyo en los yerros que las habitan. Lope, insisto, se mueve en ese tercer nivel de la socialización, que no está propiamente ni en lo privado ni en lo público, sino que se establece en ese lugar difuso donde las relaciones sociales oscilan aún entre ser mercantiles y ser a la vez personal/feudales, etc. Con un elemento también inscrito en la socialización, sino que, a la inversa, el elemento del «secreto». El secreto artístico es una derivación, sin duda, del hecho de que artistas y artesanos aún no se han separado. En el XVI-XVII los escritores, o los artistas en general, siguen impregnados en la mentalidad que regía los gremios, las cofradías, etc., de artesanos. Se distinguían no por lo que decían o por lo que hacían sino por su buen hacer técnico. Desde el secretum de Petrarca hasta la técnica secreta de Góngora, todo se mueve en este mundo casi gremial del saber hacer, del dominio del oficio. Nuestras sociedades del XVII eran aún tan sacralizadas que solo los clérigos poseían el poder de lo que se debía de decir, de lo que se debía establecer como norma para toda la sociedad. El cambio radical se producirá en el siglo XVIII, cuando los escritores y los artistas se convierten en intelectuales (la palabra exacta es

«filósofos»), y arrebatan así a los periódicos el poder de la palabra dicha, el poder de lo que se debe decir como norma. Este cambio radical del escritor como artesano al escritor como intelectual, no se ha solido valorar nunca suficientemente. Pero no es esto lo que nos interesa ahora. Lo que nos interesa señalar es cómo la socialización, y su inverso, el secreto, constituyen las únicas aguas navegables para nuestros escritores del XVII, que solo tienen como mérito su habilidad técnica, y que por ello, para vivir, no tienen más remedio que oscilar siempre entre lo público y lo privado, sin poderse adherir nunca, finalmente, a ninguno de ambos elementos: de ahí la necesidad de las relaciones personales de Góngora con Villamediana, de Lope con Sessa, etc., para conseguir de algún modo un mérito que fuera más allá de su mero hacer técnico. Por eso su secreto artesanal o técnico no puede confundirse directamente con el secreto público o estatal (el secreto de la burocracia, el secreto de los espías: aunque a veces Quevedo se viera involucrado en esto), sino que ese secreto es fácilmente socializable y nunca se refiere a la vida privada en estricto. De ahí que incluso el amor sea socializable y de ahí las cartas de amor entregadas por Lope a Sessa. Ni públicas ni privadas, sino socializadas, son en efecto las relaciones amorosas que Lope establece siempre en su teatro: esas relaciones amorosas que lo llenan todo en las tablas, pero que nunca son exactamente ni públicas ni privadas. Y como el lenguaje de Lope era siempre pasional y traducible, así también son sus relaciones con las diversas mujeres a las que se vinculó de forma más o menos decisiva: Elena Osorio, Isabel de Urbina, Micaela Luján y Juana Guardo o Marta de Nevares… sin contar a la viuda Antonia Trillo o a las cómicas Jerónima de Burgos o Lucía Salcedo, la loca, etc. Claro está que si hablamos de socialización de las relaciones personales es imprescindible introducir aquí otro signo decisivo: el especial sesgo que adquiere la vida de los cómicos, desde el cornudo a la ramera, por el mero hecho de serlo, es decir, por el mero hecho de ser siempre «fictivos». No tienen sustancia, no son ni públicos ni privados, sino que son «la calle». Lope, como buen feudalizante, desprecia a las mujeres (Eva sierva del diablo) aunque las necesita; pero en cierto modo también ya le ha herido la ideología del «amor privado», del «sujeto alma». Un ámbito contradictorio que llega al extremo al realizarse finalmente en la sacralización más estricta: es decir, cuando el «amor animista» y la sacralización real de «ser

sacerdote» se mezclan en su última relación, la de Marta de Nevares (relación adúltera además, puesto que ella estaba casada con Roque Hernández): si Micaela Luján parece haber sido su gran pasión, la joven Marta, es quizás la que más amó, tanto por la edad de Lope como porque ella le necesitó más que cualquier otra, ciega y medio loca finalmente, y esto sin duda Lope lo consideraba como un castigo divino, ya que de la religiosidad de fondo de Lope no se debe dudar nunca. Pero, en cualquier caso, a Lope hay que observarlo tironeado, por un lado y otro, por todas las contradicciones de lo que venimos llamando la socialización de su tiempo. Se le condena desde la legislación pública o estatal por un delito familiarista, esto es, por incumplimiento de la promesa matrimonial; pero a la vez, desde esa misma legislación pública, se le condena por amancebamiento, es decir, no por algo que vaya contra el linaje o contra el familiarismo estricto, sino por algo que depende directamente de la sacralización: esto es, la legislación estatal lo condena por pecador, porque el amancebamiento es pecado…

Podemos observar esta atmósfera llena de matices y perfiles ambiguos ya desde el principio, con el primer caso –tan bien conocido por lo demás– del Estado (de lo público, del «legislador») contra Lope. Y utilizo estos términos laicos y actuales a propósito. Precisamente para ponerlos en evidencia frente al mundo en que vivió Lope. Se trata evidentemente de los pleitos que Lope tuvo que sufrir (y que perdió) con el «auctor» Jerónimo Velázquez, padre, como se sabe, de Elena Osorio (la Filis de Belardo; la Zaida de Zaide), pleitos que, obviamente le costaron a Lope el destierro de la Corte. Esa Elena (de Troya, dirá tantas veces) a la que Lope recordará hasta La Dorotea final… y esto es decisivo porque rastrear la vida/obra de Lope como serie literaria o estética ha sido siempre algo obvio: desde Pelayo/Pidal hasta Rennert/Castro, Montesinos, Dámaso Alonso, etc.; o Zamora Vicente, José Manuel Blecua y Lázaro Carreter[38]. Pero lo no menos obvio en todo este rastreo es que en la serie primaria, Filis/Zaida, en torno a Elena Osorio, se entremezclan siempre tanto una infraestructura –digamos– «sentimental» como a la vez una superestructura mercantil no menos lúcida. Solo que con ese tercer elemento de socialización a que venimos aludiendo, como explicitaremos a continuación.

B.2. La socialización del amor

2.1.— Y he aquí una primera instancia, como síntoma: si para Elena Osorio Lope escribió sus «Mansos»[39] («Vireno, aquel mi manso regalado»; «Suelta mi manso, mayoral extraño»; «Querido manso mío que venistes», estudiados exhaustivamente por Fernando Lázaro)[40], es decir, sus primeras grandes pruebas de dolor de «amor» (más o menos distanciado, es cierto), no cabe duda a la vez de que para ella escribió también sus mayores sátiras. Había aparecido don Francisco Perrenot Granvela (el Don Bela de La Dorotea)[41] y ahí empezaron los sarcasmos más brutales de Lope (Elena, se sabe también, estaba casada, cuando la conoció Lope, con Cristóbal Calderón, asimismo cómico). Pero cuando Lope se entera de la relación con «Bela» escribe –bajo el nombre de Gazul– este despecho:

¿Es posible que te abraces

a las cortezas de un roble,

y dejes el árbol tuyo

desnudo de fruta y flores?[42]

Y aún la sátira puede ser peor, como en el conocido soneto que comienza:

Una dama se vende a quien la quiera.

En almoneda está. ¿Quieren compralla?

Su padre es quien la vende, que, aunque calla,

su madre la sirvió de pregonera[43].

Entre cómicos no importa el matrimonio (Góngora y Villamediana se ríen del matrimonio final de las comedias) pero sí la rivalidad del dinero del viejo, un tópico clásico, ahora vuelto realmente cruel por la realidad del mercado (todo mercancía) y la frialdad de tales relaciones mercantiles. El mito del joven pobre que aún podía tener esperanzas en la escena ya no las tiene en el cruel tanto por ciento de la vida. Eso no quiere decir que Lope no sublime su relación con Elena. La serie Zaida/Zaide es sin duda el mayor ejemplo de sublimación de una realidad que «ya-no-era-así», un amor que ya no existía. Pero cuando el proceso jurídico (público) se vuelve inevitable, Lope retorna drásticamente a lo real. Declara: «yo quise bien a Elena Osorio y le di las comedias que hice a su padre, y ganó con ellas de comer, y por cierta pesadumbre que tuve, todas las que he hecho después de la pesadumbre las he dado a Porras, y por esto me sigue»[44]. La serie Zaida/Zaide (como toda la serie a Filis) está llena de altibajos. Montesinos y Amado Alonso lo recordaron[45]. Pero lo fundamental, como indican las ediciones preciosas de Montesinos o de José M. Blecua[46], consiste en el hecho de que la azarosidad del escritor suponga a la vez el azar de su obra en el «Mercado». Aunque nunca olvide a Elena (o su rencor hacia ella; o más: el dinero y la autoría que ha perdido respecto a sus obras, ya que todo el asunto es de celos, sí, lo único que ocurre en el fondo, y como vemos, es que el padre de Elena persigue a Lope porque este ha dado sus textos a otro empresario de compañía); y aunque la pérdida de este primer caso le sea a la larga beneficiosa (Lope, sabemos, desterrado de la corte encontrará en Valencia su verdadero humus fermentador) no por ello Lope, aunque solidifique su estructura teatral, va a cambiar su estilo de relaciones sociales. Si azarosa es su relación con la nueva realidad escénica valenciana, no menos azarosa será la relación con su segunda mujer decisiva, Isabel de Urbina. Si ya se había burlado de Elena Osorio y de sus padres («Una dama se vende a quien la quiera») en fríos términos mercantiles, una indudable frialdad aflora también en su relación con Isabel: la rapta, la preña, le promete casarse, huye y se casa… «por poderes», a la vez que se alista en la Armada Invencible. Según las reglas estatales (del Ejército) tal alistamiento le libraba de

cualquier otro compromiso. Ya puede Isabel de Urbina llorar –como Lope la retrata en sus versos: «De pechos sobre una torre»–[47], puesto que evidentemente la Armada se alejaba en el mar y con ella la palabra de Lope.

Pero lo asombroso es que Lope reincida, finalmente, en la burla hacia Elena Osorio, ahora de una manera mucho más cruel si cabe (¿de quién se estaba vengando?). La burla, en efecto, contra Elena repercute de hecho en el rapto y la boda por poderes con Isabel de Urbina. Incluso al resaltar que tal boda supone solo un «casóse» de distancia, ya que coincide con su aludido alistamiento y su alejamiento de ella ya preñada. Pero las cosas no son tan simples, evidentemente. Hay un indudable rasgo de amargura y de terneza en los temas que dedica a su esposa Isabel: por ejemplo, en torno a la separación, al hijo que ella llevaba en las entrañas… y por supuesto, tras el retorno, sus felices romances al Turia[48] –id est, su etapa entre Valencia y Toledo– donde, con todo, aún Elena siempre sigue como referencia, aunque sea ahora como contraste con Isabel. Pero incluso aquí hay algo sintomático: es curioso comprobar hasta qué punto desde el «Mira, Zaide que te digo» hasta el final en prosa en La Dorotea[49], Lope va a insistir en dos temas básicos del reproche que Elena le hizo: ser un deslenguado y alardear de los cabellos que ella le entregó. Dos temas básicos: aunque obviamente tradicional, el hecho de ser lenguaraz se ha convertido ahora en algo decisivo precisamente por el camino de lo público: quien es lenguaraz convierte en público el derroche privado, no solo lo convierte en deshonra sino incluso en obscenidad. Esa obscenidad que emana de la imagen de los cabellos –la prenda secreta– a los que suponemos mucho más inscritos en una simbólica organicista que por eso hiere, con mayor procacidad que el simple murmullo de la lengua parlanchina. Y Lope se defiende en los dos frentes. Curioso, de nuevo: primero rima los reproches de Elena (la de Troya) y luego los rechaza como injurias (la serie Zaida/Zaide). Y un segundo frente: tiene que convencer a Isabel (Belisa) de que no quiere a Elena. De ahí: el «Hortelano era Belardo» y su famoso final:

Dejóse burlar [Isabel]

caséme con ella,

que es bien que se paguen

tan honrosas deudas.

Supo mi delito

aquella morena

que reinaba en Troya [Elena, obvio]

cuando fue mi reina.

Hizo de mis cosas

una grande hoguera,

tomando venganza,

en plumas y en letras[50].

Y aquí el segundo «caso»: tampoco su rapto/huida/boda con doña Isabel iba a carecer de problemas. Isabel era hija del pintor real D. Diego de Urbina. De ahí también quizás su alistamiento en la Armada y los dos poemas donde trata de autentificar el intento de suicidio de Isabel (a pesar de la alegoría del delfín, etc.)[51], mientras que el intento de suicidio de Elena es ya solo una parodia brutal en Lope: Elena, bordando, al ver la mariposa quemada por el roce de la llama (y la ausencia de llama en ella misma) trata de suicidarse con un puñal, pero, para ello, se hiere previamente con una aguja en el dedo… solo que ese breve dolor basta para que con él acabe cualquier intento de suicidio[52]. El contraste Elena/ Isabel, siempre presente incluso ya en Valencia en el famoso estribillo: «El cielo me condene a eterno lloro / si no aborrezco a Filis y te adoro»[53], que escribe a Isabel.

2.2.— Pues, en efecto: en 1587 había conocido a Isabel (17 años).

En 1588 se había celebrado el largo proceso que le desterrará de la corte durante ocho años. En la Armada muere su hermano Juan, y Lope, a su regreso de Toledo a Valencia, conocerá el sosiego al fin: y no solo conocerá allí, como se sabe, el sosiego vital/familiar, sino que aprenderá realmente el tamiz de la comedia, como acabamos de decir: Ruy de Artieda, Guillén de Castro, Aguilar, Tárrega. Esos son los valencianos. Pero también el duque de Alba (su Albanio garcilasiano) estaba desterrado de la corte. Lope acude a su aviso. Mientras redacta La Arcadia (publicada en 1598)[54] y, con Antonio Alba, Lope sigue escribiendo Comedias. Pero ya es su nueva comedia en germen (Arróniz)[55], tras la influencia valenciana. Entre 1594 y 1595 debió morir Isabel de parto de su hija Teodora. En 1596, ya vuelto a la Corte, sufre Lope –se sabe también– un nuevo proceso por amancebamiento con Dña. Antonia de Trillo de Armenta: el tercer «caso». Pero es aquí donde aparece, decíamos, no estrictamente el biografismo, sino el legislador: ¿quién legisla? Obviamente la contradicción se hace así irresoluble: quien legisla es el Estado, pero el Estado legisla en nombre de principios sacralizados: el pecado de amancebamiento. No es un detallismo biográfico lo que nos trae esto a cuenta, sino una anotación más en torno al delicadísimo proceso de la estructura real española del XVII. Lo público que «juzga» porque pretende ser –¿es?– autónomo; el juicio que sin embargo no puede –laico o religioso– dejar de concebir la sociedad como algo sacralizado. Nuevo proceso, pues, para Lope por amancebamiento. Solución: casarse con Juana Guardo y amancebarse con Camila Lucinda (la actriz Micaela Luján): con las dos convivió a la vez y con las dos tuvo hijos. Pero como Juana era rica, hija de carnicero, Góngora, se sabe, se burló despiadadamente de Lope. Mejor: de sus 19 torres. Como se suponía que todos los montañeses o vizcaínos eran hidalgos, Lope, de padre tejedor, podía presumir de las 19 torres de su escudo cántabro. Todo se iba a centrar entonces en la palabra torrezno. Cuando en 1598 Lope publica La Arcadia, con las susodichas torres en el frontispicio, Góngora se ríe, es sabido:

Por tu vida, Lopillo, que me borres

las diecinueve torres del escudo…

si no es que ya, segunda vez casado,

nos quiere(s) hacer torres los torreznos…[56]

Los torreznos, obvio, iban dirigidos al carnicero rico, padre de Dña. Juana. Pero Quevedo lo aprovecharía para retornárselo con retruécano judaizante al propio Góngora:

Yo te untaré mis versos con tocino

porque no me los muerdas, Gongorilla…[57]

Que entre 1598 y 1599 Lope publicara El Isidro (celebrado por todos) y La Dragontea no es solo un efecto de su continua necesidad de mostrarse como «poeta épico», sino también el resultado de un cierre oficial de los teatros, por luto público. Cosa esta sobre la que se hace un especial hincapié en la definitiva revisión final que Lázaro Carreter hizo de la biografía clásica de Rennert y Castro[58].

B.3. El mercado y la norma

Una segunda instancia como síntoma: si Lope habla «en hueco» de su obra como mercancía, y, en consecuencia, del teatro como mercado, lo hace en íntima relación con sus procesos «amatorios» o «privados»: amancebamientos, etc. Pero esos procesos son asimismo públicos. No hay, pues, manera de diferenciar unos niveles de otros. Y mucho menos, insisto, en este XVI-XVII de la sacralización absolutista española –con todas sus contradicciones–: es la «socialización» a que nos referíamos.

Pero el segundo problema, no menos vital (¿y por qué iba a ser menos vital que el amoroso?) surge a partir de aquí: id est, el

problema obsesivo, perpetuo en Lope, en torno a la propiedad de sus obras. Esto es: en torno a la impresión y su mercado.

Parece que son dos cosas distintas, pero sin duda no lo son: quizás –todavía en Garcilaso– la copia de la obra no era un delito. Era, con todo, un resabio feudal. Ahora no es solo la Imprenta (id est: las fuerzas de producción) sino el Mercado (id est: las relaciones de producción) las que se han impuesto. Y ahí sí que las cosas cambian. No es ya solo la época de Garcilaso (que perdura hasta Góngora: publicar pero no imprimir/editar, algo vulgar, algo de mercado); no es ya solo que amparándose en esta lógica del mercado (público), o sea, de la ganancia, de la obra como mercancía, Lope se defienda frente a Velázquez esgrimiendo el argumento de que, al darle la ganancia a Porras, Velázquez se ha vuelto contra él en nombre de su hija (inversión probable de la inversión real). Es mucho más ahora: si Lope una y otra vez reniega de las impurezas y los pliegos sueltos que andan por ahí, con su nombre o tergiversados, o que no son suyos, o que destrozan los cómicos (como legitimación: la norma pública, en este aspecto, es algo mucho más importante que la supuesta legitimación retórica aristotélica/horaciana a la que a veces tanto se alude)[59], si todo esto es así, es porque evidentemente el Mercado se ha impuesto, la obra se ha convertido en mercancía (y ahí sí que encontramos la raíz de todo el enclave del público y/o lo público) no solo –¡aunque por supuesto! – en la ganancia, sino –o sobre todo– en la nueva imagen latente, aún sin forjar (la practicará de hecho Góngora respecto al lenguaje poético), la nueva noción, insisto, del sujeto propietario y del artista/artesano que posee el secreto de su propio arte, de su «saber hacer bien las cosas», no solo dentro del gremio de los escritores, sino –y eso es lo nuevo– ante el público en general.

Y esto es decisivo. Los ejemplos, una vez más podrían multiplicarse, pero basten algunos: Lope, en 1603, en Sevilla, firma la dedicatoria de El peregrino en su patria (novela –sic– publicada en 1604). Tuvo seis ediciones hasta 1618, y dos listas de comedias: en la de 1604 aparecen 219 títulos; en la del 1618 son ya 149 títulos más los que aparecen. Pero no es solo esto lo importante. Lo decisivo es que aquí aparezca de inmediato la figura del «sujeto propietario». Dice así Lope en el «prólogo» de El peregrino en su patria: «Con ésto

quedarán los aficionados advertidos […] de que las comedias, que han andado en tantas lenguas, en tantas manos, en tantos papeles, no impresas de la mía, no deben de ser culpadas de sus yerros…»[60].

Pero esta ambivalencia (sujeto propietario/negocio de la imprenta, frente al hurto y la impropiedad de los demás) es algo que en Lope existe continuamente, ya desde la Epístola a Barrionuevo (que aparece en la edición de Rimas de 1604; en la de 1609, se sabe, es donde apareció el Arte Nuevo), epístola en la que se nos dice:

Imprimo al fin por ver si me aprovecha

para librarme desta gente, hermano,

que goza de mis versos la cosecha.

Cogen papeles de una y otra mano

imprimen libros de mentiras llenos,

dánme la paja a mí, llévanse el grano.

Vereis en mis comedias (por lo menos

en unas que han salido en Zaragoza),

a seis renglones míos ciento ajenos,

porque el representante que los goza,

el otro que le envidia y a quien dañan,

los hurta, los compone y los destroza[61].

Naturalmente hay versos increíbles en esta queja: «Los versos pervertidos son perversos;»[62]. O bien su desolación:

¿Para qué me he cansado tantos días

si tienen este fruto mis trabajos?[63]

Para un hombre, en efecto, que finalmente escribirá que su vida (la de Lope) se ha reducido a cinco pliegos por día (cuatro eran normalmente los de cada acto de una comedia), no es, por supuesto, demasiada recompensa:

Hubiera sido yo de algún provecho

si tuviera Mecenas mi fortuna;

mas fue tan importuna,

que gobernó mi pluma a mi despecho,

tanto que sale (¡qué inmortal porfía!)

a cinco pliegos de mi vida el día[64]

Y mucho más si se tiene en cuenta, insisto, la realidad de sus enemigos:

No se tiene por hombre el que primero

no escribe contra Lope sonetadas

como quien tira al blanco de terrero[65].

Pero no solo son los enemigos. En la Epístola a Claudio (el verdadero Arte Nuevo de su última etapa, la «de senectute», como Rozas[66] ha señalado suficientemente) Lope vuelve a insistir una y

otra vez en esta doble imagen (ya mucho más pausada, más tranquila) del Sujeto propietario, por una parte, frente a sus enemigos:

pero tengo por vana hipocresía

hurtar de noche, y murmurar de día[67].

Y, por otro lado, la plena consciencia de la obra como mercancía, no ya solo en el corral, sino ahora –y esto es lo definitivo– sobre todo en la imprenta:

con que al principio las impresas miras

ganar dineros, y vender mentiras[68].

Hay una última cuestión, pero evidentemente no podemos tratar aquí (lo hemos hecho en nuestro análisis de Góngora y Quevedo): la actitud de Lope al comentar un soneto publicado ya en La Filomena (1621) y la égloga de Esquilache que incluye en La Circe (1624, y dedicada al conde-duque) estableciendo una diferencia radical entre el sujeto propietario de la lengua y el sujeto propietario de las sentencias o los conceptos: «Si estuviera la dificultad en la lengua (como ahora se usa), confieso que quejaran con causa; pero estando en la sentencia, no sé por qué…»[69].

O bien: «Para el desengaño de los que se apasionan por los términos nuevos de decir […] y no reparan en el alma de los concetos»[70].

Por supuesto que la lectura fenomenológica de estos textos ha llevado a tantos equívocos que no merece la pena ni recordarlos (los textos sí, los equívocos no, obvio). De cualquier modo, es ya un Lope maduro pero muy a la defensiva gongorina el que aquí escribe, aunque esto ahora, decíamos, solo nos interesa como

síntoma. Nuestro segundo síntoma. En la escena –que no le gusta, que sigue sin considerar digna, pero que le da de comer y que es su invento– Lope se va a encontrar enseguida, si no se ha encontrado, ya con su peor enemigo: «el mayor monstruo, los celos». Los celos calderonianos en el más estricto sentido, es decir, los celos hacia Calderón. Mutuos y ambiguos. No solo por sí mismos (sujetos propietarios de su arte) sino por el lugar que pretendían ocupar: el trono –literalmente: la corte– en la escena pública[71].

C. Planteamientos generales en torno a la escena española: la Comedia y el Auto

Pero dejando de lado momentáneamente el espesor histórico, fascinante sin duda, de esta coyuntura originaria, y centrándonos ante todo en una perspectiva global, debemos recordar ahora que son dos, en efecto, los tipos de discursos «representables», que se segregan genuinamente desde las condiciones específicas de la escena española de la Transición: la «comedia» y el «auto sacramental». Y lo más importante, en la caracterización de ambos tipos discursivos, es precisamente el carácter espurio, mezclado, contradictorio, que va inscrito en el interior tanto del uno como del otro; ya que es tal carácter el que los convierte precisamente en genuinamente expresivos de la escena española del XVII.

C.1. La Comedia

De nuevo se trata de una detención momentánea, puesto que volveremos sobre el tema con mucha mayor amplitud, a propósito de nuestras observaciones sobre el Lope más específicamente teatral. Nuestro punto de atención se centrará, pues, solo ahora en una primera pregunta en torno al hecho sorprendente, sin duda, de cómo es posible que se legitime, en tanto que práctica teatral masiva, la estructura de la Comedia en nuestro XVII, teniendo en

cuenta que tal término no puede identificarse en absoluto, en ese momento español, con el término que habitualmente solía aparecer, dentro de la contraposición tragedia/comedia, entre los comentaristas «aristotélicos» (o «cultos» sin más) del momento. Una cosa es la comedia practicada en el XVII español, y otra muy distinta lo que significa en estricto tal término entre los aristotélicos rigurosos. De ahí una primera reserva respecto a la tajante dicotomización establecida por Aubrun, como hemos visto, y de ahí que nos sea necesario deslindar, aún en líneas generales, el especial tratamiento que tales teorizaciones clasicistas sufrieron en España a lo largo de esta coyuntura clave[72].

1) Así, por ejemplo, la especial situación en que se encontraron los «teóricos» de lo «trágico», estudiados por Alfredo Hermenegildo[73]: los textos «trágicos» de la primera mitad del XVI (Fernán Pérez de Oliva o determinadas elaboraciones «colegiales») se inscriben claramente en el amplio proceso de legitimación de la nueva ideología animista (o «humanista»: autónoma, en general, respecto a la sacralización feudalizante). Incluso Pérez de Oliva (como Juan de la Cueva o Argote de Molina en otro contexto) se inscribe ampliamente con estas obras trágicas en el más sintomático proyecto «humanista»: la polémica del vulgar[74], la demostración de que el castellano sirve también para los grandes temas, etc. Y de cualquier modo tanto si estos textos trágicos (o «clasicistas») se redactan en latín, como si se redactan en vulgar, tanto si se conciben para representar como si no, se trata ahora de una perspectiva general donde las referencias «legitimadoras» se concretan siempre en este sentido en los nombres de Terencio o de Séneca, como es bien sabido[75]. Pero en la segunda mitad del XVI la cuestión ha variado ya por completo. La derrota del animismo (del «humanismo», etc.)[76] como ideología autónoma, trunca toda esta perspectiva clasicista en su sentido estricto: en la primera etapa la teorización, o la práctica de la tragedia, suponía sin duda una toma de partido favorable a ese humanismo ideológico que señalamos. Después, ya no: desde mediados del XVI, teorizar o practicar la tragedia supone solo, en principio, la inscripción de los autores en lo que hemos venido llamando el «aristotelismo no-escolástico» (más o menos «racionalista»), que aparece en Italia, en

Francia y en España como la única posibilidad de coexistencia con la línea ahora hegemónica (el organicismo feudalizante, el escolasticismo contrarreformista). Pero, a la vez que «coexistir», el aristotelismo «no organicista» puede guardar un cierto halo de autonomía: Virués, Rey de Artieda, el propio Juan de la Cueva y, sobre todo, la Numancia de Cervantes; y paralelamente el Pinciano, González de Salas o Cascales, los tres grandes «teóricos» que escriben a fines del XVI en nombre del «clasicismo» y las categorías «trágicas», a través de un curioso fenómeno de «espejismo»: teniendo ante sus ojos la «tragicomedia» o la «comedia» lopesca, estos teóricos (y en especial Cascales) hablan ya del teatro como «representable», pero sus normas tratan de reelaborar la escena española revistiéndola con la forma de un teatro que nunca existió: la representación trágica (las obras «clasicistas» desde El Infamador a la Numancia son solo pálidas plasmaciones de lo que la teoría «trágica» ofrece). Es, en este contexto, como debería entenderse quizás la famosa carta de Lope de 1604: «De poetas, no digo: buen siglo es este. Muchos están [en] cierne para el año que viene, pero ninguno hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a Don Quijote», y a continuación: «cosa para mí más odiosa que […] mis comedias a Cervantes»[77] (con una sola observación: que Lope, o los lopistas, o Pasamonte o Avellaneda nos dieran –a contrario– la mayor obra de nuestra literatura: el Caballero Quijote de 1615, nos obliga a no decir más que: ¡oh félix culpa!). Pero, dejando esto de lado, resulta indudable que tal aristotelismo arrastra consigo un claro «prestigio humanista» (por lo que hace a la producción literaria) que lo legitima incluso a los ojos de los escolásticos sacralizados (también ante ciertos «animistas»: y no digamos ante los propios aristotélicos «no-escolásticos»). Así (junto al Pinciano, Cascales o Bartolomé Argensola) vemos el prestigio de la «epopeya» para Herrera, el prestigio de la «novela bizantina» para Cervantes, el prestigio de los temas «serios» (o sea, «épicos») que Pedro de Valencia trataba de inculcar a Góngora, etc. Pero, de cualquier modo, lo que podemos apreciar de nuevo inequívocamente, en estos teóricos «tragicistas» (que pueden ser identificados, en última instancia, con el nivel de los «doctos»; o a la inversa: los «doctos» no acuden básicamente, en sus proyectos sobre el teatro, a otro horizonte de referencia que este de la teorización aristotélica de la «tragedia»)[78], lo que podemos apreciar de nuevo aquí, digo, es el peso decisivo de «lo público»: resulta cada vez más inevitable la

necesidad de teorizar ese espacio nuevo y de incidir prácticamente sobre él. Los jesuitas se verán incluso obligados a introducir el teatro en su enseñanza colegial[79], tratando de asumir a la vez todas las contradicciones que la escena conllevaba; suprimir su «autonomía» sacralizándola (incluso con su continua utilización de los temas bíblicos o del latín, característicos ambos de este teatro colegial jesuítico), de modo paralelo a como el organicismo en general trataba de hacer (en «vulgar» y en la «plaza pública» ahora) mediante los Autos Sacramentales. De igual modo los «trágicos» tratarán de aplicar «sus» enunciados aristotélicos (o clasicistas), más o menos distorsionados, sobre el espacio de lo público. Y ello no en tanto que «intelectuales» opuestos al «vulgo», sino en tanto que tratando de ejemplificar (Juan de la Cueva, Cervantes) lo que pudiera ser verdaderamente «vulgar» (o sea: cuáles eran la leyes verdaderas de «lo público»), no, de nuevo, frente a Lope de Rueda (o, posteriormente, Lope de Vega), sino frente a la ideología organicista, feudalizante e «inculta» que seguía (¡y con razones!) pretendiendo ser la única hegemónica en ese espacio. Ni Lope de Rueda ni el público le parecen deleznables a Cervantes (su admiración por el batihoja lo prueba), sino muy al contrario: Cervantes[80] únicamente trata de aplicar su especial perspectiva «renacentista» sobre ese espacio público (y la Numancia es una obra maestra en este sentido) para darle un verdadero valor. Solo que no se da cuenta de que el espacio teatral depende ya, ahora, en su totalidad de las especiales condiciones de la Transición (del estatalismo público, etc.), y que, tanto por esto como por la derrota del animismo, la específica estructura de la escena en España solo es abarcable desde otras coordenadas, desde el interior mismo de esa mezcla y de esa amalgama que las condiciones de la Transición suponían. Es por esto por lo que el aristotelismo «no-escolástico» (representado básicamente en este caso por los escritores «trágicos» de la segunda mitad del XVI) nos puede parecer hoy como algo «abstracto» o meramente «intelectual» (sic) y fracasado, cuando de hecho la realidad de la cuestión es mucho más compleja. Lo que fracasa es el intento de aplicar aún categorías ideológicas «autónomas» (en última instancia, pues, categorías empapadas de resabios mercantiles: animistas, humanistas, etc.) sobre la específica situación del absolutismo hispano de ese momento. El «autonomismo» teatral (aún aristotélico) fracasa en este sentido porque no tiene en cuenta, por un lado, la hegemonía organicista

(que niega, claro es, cualquier autonomía) y, por otro lado, porque pese a todo, ni siquiera ese organicismo hegemónico puede abarcar, controlar, el peso objetivo del funcionamiento de lo público, que se desenvuelve así, como materialización misma de la mezcla del abigarrado entretejido de contradicciones de la Transición.

2) El ejemplo nos lo da la «naturaleza», dirá Lope en el verso arquetípico. Los enunciados aristotélicos sirven para defender, tanto la postura «clasicista» (id est: autonomista), de Cervantes, por ejemplo, como las argumentaciones de Turia o de Lope en tanto que asumidores de lo público en sí mismo, con todas sus contradicciones. Aunque no de un modo «pleno», como decimos: el organicismo estricto jamás hubiera admitido lo público en sí mismo. Más aún: la postura de Turia, Lope, etc. (en suma: de los defensores de la Tragicomedia, o de la Comedia sin más), tampoco es identificable con la de Gracián, Saavedra o el Quevedo teórico: pues estos (en tanto que representantes –ellos sí– plenos del organicismo feudalizante en la Transición), aunque admitan la presencia impuesta de lo público (o de la política autónoma: la Razón de Estado, etc.), con todo, tratarán siempre de superar esa autonomía considerándola como intrínsecamente corrupta, mero efecto de la mundanidad humana, opacidad de los designios de Dios, etc. Para Turia o Lope (como para Tirso o los defensores posteriores del teatro) se trataría en cambio de admitir la existencia de lo público como un hecho inamovible sin más, como un espacio no intrínsecamente malo, incluso un lugar donde –aun aceptando a veces su maldad– se hace preciso por ello mismo intervenir desde la perspectiva correcta, considerando la obra como un sermón, etcétera.

De un modo u otro lo indudable es que el recurso a la Naturaleza, y su ejemplo de mezcla y variedad, es un enunciado perfectamente «aristotélico-sustancialista», que Lope extrae desde el horizonte feudalizante hegemónico para oponerlo a los últimos resabios clasicistas, autonomistas (representados por esos «doctos», generalmente «aristotélicos no eclesiásticos»). Y ello en cuanto que (como un recuerdo, ya inamovible, del prestigio «humanista» primitivo) el nivel docto –las Academias, etc.– sigue usando los

enunciados aristotélicos «puros», los clasicistas en general, como los únicos legitimadores de lo «culto». Lo que, sin duda, no se debe solo al recuerdo «prestigioso»: será precisamente entre los académicos italianos o franceses –e incluso larvadamente entre los españoles– donde permanecerán con más fuerza (como dijimos: por ese carácter esencial que tienen las Academias de representantes de la «norma privada» en el «nivel público») los elementos ideológicos mercantiles. Las Academias –o el nivel «docto» en general– son el último reducto del autonomismo «humanista», enmascarado ahora, sin duda, bajo la presencia casi exclusiva de enunciados aristotélicos, por todas las razones que hemos aducido.

¿Quiere esto decir que Turia o Lope deben ser interpretados como «populares» y los doctos como «intelectuales»? Analizaremos la cuestión detenidamente enseguida, pero es obvio que estas categorías kantiano-románticas resultan absolutamente inaplicables, desde ahora mismo, a toda esta coyuntura –decisiva para el teatro español– que supone la segunda mitad del XVI y los primeros años del XVII. Digamos: es solo por acogerse –irremediablemente– a la problemática ideológica hegemónica –id est: la más «extendida»– por lo que Lope ha podido parecer «popular» (si es que este término quiere decir algo: admitamos que con él se quiere indicar la propagación esquemática, entre las clases inferiores, de una ideología dominante). Pero, ¿qué significan, dentro del organicismo, la «naturaleza» y su «imitación», las famosas claves enunciativas aristotélicas? Sencillamente: la alusión, desde otras condiciones ideológicas, al feudal Libro de la Naturaleza. Ya vimos cómo Galileo y Descartes, al referirse a este Libro, lo desacralizan siempre, esto es, lo privan de todo su sentido[81]. A veces percibimos tal desacralización en determinadas proposiciones aristotélicas «no-escolásticas», cuando se refieren asimismo a la «imitación» o a la «naturaleza» en general. Pero en Turia o Lope la cuestión es otra: la «mímesis», por una parte, no supone –¡por supuesto!– el espejo-reflejo de Stendhal a Lukács, sino la imitación de la escritura de Dios en las cosas, esto es, la aproximación en el texto escrito por el hombre al texto escrito por Dios, a su procedimiento de «escritura». Tratar de imitar las leyes grabadas –inscritas– por Dios en las cosas, sus signaturas, he ahí lo que significa verdaderamente la «mímesis». Cuando el «Libro» se desacraliza (Galileo o Descartes decimos, pero igualmente

Maquiavelo o Marlowe) la mímesis puede adquirir caracteres inesperadamente sombríos o repulsivos: ¿qué significa una naturaleza sin signaturas divinas?, ¿cuáles pueden ser sus leyes?, ¿qué procedimiento de escritura deberá seguirse?

Para Lope esa cuestión no se plantea: para él imitar a la naturaleza[82] es simplemente escribir de acuerdo con las signaturas divinas y su orden. Y de igual modo por lo que respecta a la variedad de la naturaleza y su carácter mudable, sus mezcolanzas: desde el punto de vista organicista, la mezcla y el cambio, son «lo propio» (y propiedad equivale –desde el tomismo– a belleza en esta perspectiva) de la naturaleza terrena, del mundo humano (por contraste con el espacio celestial, reino de la inmutabilidad y la pureza) según un planteamiento que ya conocemos perfectamente. Es así, pues, como, desde Turia a Lope, los escritores españoles que se inscriben en el nivel público en sí mismo (que lo reconocen y asumen sus contradicciones y sus mezclas) encuentran en los enunciados del organicismo feudalizante, con sus presupuestos acerca de la mutabilidad y la mezcolanza terrenal, la legitimación precisa para su propia práctica escénica.

3) Podemos, pues, resumir la cuestión así: existe un espacio público y existe una ideología dominante: el organicismo. Estos son los datos básicos de la nueva estructura. Ahora bien: la polémica entre Lope y los doctos no surge porque aquellos sean teóricos («hueros», «fríos») y él un «práctico». Lope es tan teórico como los doctos, lo que ocurre es que no hablan de la misma cosa, no se refieren al mismo objeto (quiero decir: no al mismo objeto «ideológico»; sí al mismo objeto «real», claro está). Lope habla desde el organicismo; los «doctos», no. Ambos han percibido el impacto del espacio público, pero cada uno lo ha elaborado desde una perspectiva distinta. Lo que Lope teoriza es el inconsciente organicista que rige sobre el teatro. Lo que los doctos teorizan es un sustrato ideológico que no existe sobre el teatro. La Comedia lopesca (el llamado «teatro nacional») no es más que el resultado de la tematización (que Lope practica) de ese inconsciente ideológico organicista convirtiéndolo en «escena», en el mismo momento en que ha

devenido hegemónico sobre todo el espacio público de la época. No es que antes no se hayan hecho «representaciones»: los «trágicos», Lope de Rueda, los autores sevillanos y valencianos. Pero se trata en cada caso de un inconsciente nunca hegemónico. El teatro español solo alcanza su modelo fijado a partir de la Comedia lopesca porque en ella se reproducen todas las condiciones ideológicas que se dan fuera de la escena: no solo la existencia del espacio público sino juntamente el predominio del organicismo sobre él.

Ahora bien: no sin contradicciones. Por eso hemos hablado de la Nobilización del desorden, y creo que no hay mejor definición de nuestra comedia. Si en la segunda mitad del XVI cualquier tipo de autonomismo ideológico mercantil aparece ya como derrotado plenamente, el peso de las nuevas condiciones se le impone también a este organicismo. Es a partir de esa época –del XVII– cuando el establecimiento de corrales y casas de comedias se hace general por toda España, ligándose o no a los Hospitales, con más o menos oposición «oficial» por parte del clero. La representación pública se institucionaliza[83]. El Organicismo no tiene más remedio que asumirla, lo que suele hacer de tres maneras:

A) La más general –y la más efectiva–: el organicismo actúa en ese estrato público de modo similar a como actúa en el nivel político estricto, esto es: introduciendo ahí sus «contenidos» (el honor y la sangre), tratando de controlar de este modo la representación teatral, etc.: la nobilización del desorden.

B) Tal actitud implica, sin más, reconocer la existencia objetiva del espacio público, tanto en el teatro como en el Estado. Pero puede ocurrir, como dijimos, que este reconocimiento implique, a la vez, que «lo político» o «lo público» se estigmaticen siempre como algo intrínsecamente malo, corrompido, etc. Es, recordemos, el caso de Gracián o Quevedo, y es también lo que se intentará llevar a cabo en la práctica de los Autos Sacramentales, que no tratan de ser un mero «contenido» organicista, sino la aplicación de toda la lógica feudal sacralizada al escenario teatral: la sacralización del orden.

C) La tercera actitud, la más consecuentemente feudalizante –y por ello, la más estrictamente clerical, eclesiástica– es la que se adopta desde el punto de vista de la sacralización en su último grado. Lo que implica, por tanto a priori, la negativa a aceptar cualquier tipo

de «autonomía» pública: de ahí los ataques continuos de los clérigos al teatro, tanto en la época de Felipe II como a la muerte de Felipe IV, etc. (por resaltar solo los casos específicos de luto estatal, y por tanto los más aprovechables).

C.2. Los Autos, o la sacralización del orden

He aquí, pues, el porqué de la suma de contradicciones que van a llevar al teatro español a autodefinirse y autolegitimarse de un modo «nuevo» (tanto teórica como prácticamente) respecto a las enunciaciones «clasicistas», y de un modo diferente respecto a la tipología escénica de los demás países de la transición europea; es decir: el telón de fondo de por qué el teatro español se va a concebir a sí mismo como «Comedia» ante todo, a la par que le da un nuevo contenido a este término clasicista estricto; pero la «Comedia» no es la única segregación típica que se deriva de las condiciones específicas de la Transición española. Genuinos asimismo (y asimismo segregados desde tales condiciones) son los «Autos Sacramentales», como acabamos de decir[84].

Son generalmente sabidos los múltiples problemas que la cuestión del llamado «origen» de los Autos ha planteado a la crítica, y las varias respuestas explicativas que se han dado sobre el tema. Pero no es eso lo que nos importa señalar ahora a nosotros, sino más bien los diversos rasgos comunes que, desde una perspectiva u otra, han solido registrarse como característicamente constituyentes del fenómeno de los Autos: por una parte, su estrecha relación (se entienda como se entienda) con el «liturgismo» medieval; por otra parte, lo que pueda haber en los Autos de distinto respecto al funcionamiento intrínseco de tal «liturgismo», dado que es evidente que tal matiz diferenciador existe, se le interprete como se le interprete.

La relación íntima entre el Auto y la liturgia medieval viene dada ante todo por su contenido obvio: la relación entre el carácter mayoritariamente «eucarístico» del Auto y la fiesta religiosa del Corpus Christi (establecida en el s. XIII por el papa Urbano IV). Pero

a partir de aquí las opiniones se dividen: ¿son los Autos una mera evolución de las celebraciones litúrgicas del Corpus?; ¿suponen, por el contrario, una mutación decisiva en el tono y el carácter de tales celebraciones?; ¿qué conexión real existe entre el «alegorismo» medieval y el «alegorismo» de los Autos?, etc. Las preguntas del mismo tipo podrían amontonarse, sin alcanzar con ello una adecuada delimitación. Sin embargo, hoy ya poseemos lo que puede considerarse como una aportación decisiva sobre el tema: una rigurosa serie de precisiones establecidas por la crítica a la hora de enfrentarse con los orígenes del Auto: una primera pista centrada en torno a las celebraciones litúrgicas del Corpus (sobre todo las procesiones y sus tablados –o «rocas» o «pasos»– fijos). Ahora bien: en tal funcionamiento litúrgico, aunque globalmente «alegórico», precisamente la Eucaristía, al aparecer ostensible y materialmente presente, no necesitaría alegorizarse a sí misma[85], con lo que no se ve bien cómo y por qué habría llegado a ser necesario «alegorizar» o «simbolizar» el hecho eucarístico partiendo sin más de esa presencia directa y ostensible que se da en las procesiones. La primera pista es, pues, incompleta y habría que rastrear por otra parte una segunda «pista», centrada en el momento en que las representaciones litúrgicas medievales (los llamados dramas litúrgicos medievales) adquieren «cuerpo teatral», con las obras que Juan del Encina, Lucas Fernández y Gil Vicente escribieron para la Navidad o la Pasión, y en las que indudablemente hay ya una intención didáctica y, sobre todo en el portugués, «alegórica»[86]. Cuerpo teatral, cuerpo textual: digamos, por nuestra parte, que parece existir en efecto un momento, más o menos amplio, entre fines del XV y principios del XVI, en que en España los «ciclos» litúrgicos medievales (el Nacimiento y la Muerte de Cristo, ejes centralizadores del año cristiano, a todos los niveles, y mucho más aún, por tanto, en las celebraciones estrictamente eclesiásticas: la Navidad y la Pasión), estos ciclos, digo, adquieren un específico cuerpo textual (para la iglesia, el convento o el castillo, esto ahora no nos interesa) al ser elaborados desde el punto de vista de un «autor» que trata de dar un tono «personal» a su texto, litúrgico aún, pero ya fuera en cierto modo de la rigidez y la monotonía expresiva (el molde de «letanía» fijada) características de la representación litúrgica propiamente dicha. Creo que es a esta tendencia, hacia la configuración textual (cada texto un «cuerpo», y no como en la liturgia estricta: siempre el mismo «texto»), a la que

corresponde el hecho de la aparición de las llamadas «farsas» en ese momento de cruce entre el XV y el XVI: recuérdense las «farsas» de Navidad o Pasión, no solo de Encina, Lucas Fernández o Gil Vicente, sino asimismo las de Hernán López de Yanguas, Sánchez de Badajoz, el propio Timoneda o las diversas «farsas» anónimas como las recogidas en el llamado Códice de Autos Viejos. Evidentemente la cuestión de las «farsas» merecería una precisión mucho mayor, pero no vamos a entrar en ello. Baste con señalar de pasada cómo la cuestión de las «farsas» indica ya una primera ruptura, no con la sacralización general, ni con la representación litúrgica (en tanto que elementos ambos concebidos como únicos modelos posibles para cualquier «representación»), sino una primera ruptura con la textualidad litúrgica, si vale decirlo así; esto es, un sistema de la serie de desequilibrios que introduce en el ámbito «eclesiástico/ feudal» estricto la existencia paralela de las liturgias profanas («cortesano-caballerescas», por un lado; «gremiales», por otro), etc. Esas liturgias «profanas» son las que adquieren pronto un cuerpo textual específico y las que tratan de introducirse, «au rebours», en el interior del templo, esto es, confundiéndose con el liturgismo eclesiástico cuyo modelo habían calcado. Y es precisamente a este liturgismo profano al que los obispos –y los clérigos en general– tratarán de estigmatizar, para que no se confunda con el estrictamente eclesiástico (para que no se admita sin más en la Iglesia), con sus diversas admoniciones y prohibiciones sobre la representación de «farsas» en los templos, etc. Pero no debemos alejarnos demasiado del tema: lo que nos interesa es señalar que precisamente en este cruce entre el XV y el XVI la celebración del Corpus Christi (y sin duda a causa de la crisis bajomedieval a que hemos aludido, con su puesta en duda de la organicidad y corporalidad de la Iglesia en nombre de un espiritualismo más o menos absoluto), esta celebración del «cuerpo», digo, se va convirtiendo cada vez más en una especie de nuevo «ciclo» vital (resumidor y clave de todos los demás) plasmándose en consecuencia en un liturgismo cada vez más privilegiado por la Iglesia, como puede comprobarse en España en el especial auge de las procesiones del Corpus en Aragón, etc. Creo que, de cualquier modo, el panorama global elaborado nos conduce a una inequívoca conclusión final: el Auto parecería haberse conformado a través de una mezcla de ambos elementos. Las «farsas» (principalmente castellanas) que elaboraban didácticamente el tema de la Eucaristía,

por una parte; y, por otra, las procesiones aragonesas/catalanas que, aunque no «teatralizaban» en estricto el hecho eucarístico, sí aportaban en cambio su plasticidad y su alegorismo globales, así como su «proyección cívica» y su carácter multitudinario, etc.

Ahora bien: una vez puesta en claro toda esta compleja genealogía de los elementos que van a pasar a formar parte de la estructura del Auto, solo una pregunta nos quedaría por hacer, y precisamente la pregunta fundamental: ¿por qué el Auto?, ¿por qué existe, por qué tiene que aparecer, por qué es necesario que desde mediados del XVI a fines del XVII, surja –y se extienda– esta forma teatral tan peculiar, tan genuina de nuestro Absolutismo?

Domingo Yndurain, siguiendo en cierto modo a Bataillon, lo explica precisamente como un fenómeno derivado de la reforma católica, de acuerdo con el espíritu de Trento, y en tanto que tal reformismo trataría de retrotraer las procesiones a su pureza primitiva (en este sentido se diría no que el Auto proviene de una evolución de las procesiones, sino de una involución hacia el sentido originario de estas), pureza corrompida por los desmanes habituales, etc. Como dice en estricto Ynduráin: «En ese contexto resulta coherente la invención del auto sacramental como sustituto de unas procesiones adulteradas por la presencia de elementos profanos y demasiado libres; la nueva fórmula aprovecha la popularidad de aquellas y la encamina hacia la predicación religiosa…» [87].

Sin duda alguna hay mucho de verdad en este aserto. Sobre todo, esa indudable relación –íntima– entre la lógica del Auto y la de las procesiones. Pero hay asimismo un punto débil flotando en tal argumentación: ¿por qué a las procesiones habría de «sustituirlas» el Auto y no otro tipo de procesiones –más «puras»–? Creo incluso que es a partir de la peculiar perspectiva, con que venimos enfocando el problema, como cobran todo su sentido esa serie de hechos fundamentales reseñados por Marcel Bataillon a propósito de la relación profundísima que entreteje a las procesiones con los Autos[88]. Sencillamente: porque son y no son la misma cosa. Considerándolas sin más, en bloque, las procesiones presuponen obviamente la existencia plena de un espacio público sacralizado (por tanto: no autónomamente «público»), un espacio como el existente en el medievo, un lugar en el que lo público no solo no

funciona autónomamente como tal, sino en el que a la par no existe todavía la consciencia de un espacio privado (y a la vez «autónomo») que funcionaría abiertamente por su cuenta, etc. Porque no se concibe que exista un abismo no solo entre la casa y la calle sino, sobre todo, entre la calle y el templo, la procesión se hace factible, puede concebirse, existe. La procesión no hace más que reproducir la sacralización dominante sobre el espacio público, es el templo que se desborda hacia las calles, que las inunda, porque no encuentra ningún muro de contención que se lo impida (es lo que ocurre en las representaciones litúrgicas ciudadanas –y callejeras– en el medievo, en las que participa toda la ciudad, o en las procesiones actuales: no hay distancia real, sino solo grados jerárquicos entre los que van «dentro» de la procesión y los que la contemplan en su orilla). La procesión es la prueba máxima, en fin, de que el espacio público está sacralizado, de que no existen fronteras entre el templo y su exterior. Inundación, desbordamiento, reproducción visible: las procesiones sacralizan el espacio público, o mejor aún, son la muestra palpable de que tal espacio no es otra cosa que sacralización. Las procesiones funcionan «fuera» del templo del mismo modo que la Misa funciona «dentro»: toda representación es litúrgica, todo espacio es sagrado. No hay «distancia», no hay «público», no hay «juez».

¿Cómo decir, pues, que los Autos son sin más una sustitución directa de las procesiones? Inevitablemente el argumento flaquea aquí, en sus últimas conclusiones. Parece más bien que se trataría de otra cosa: pues los Autos en definitiva son «teatro», esto es, tratan de establecer una distancia, una cierta objetividad entre lo representado y el espectador, esa distancia que no existe jamás ni en la Misa, ni en las procesiones. Espíritu tridentino sí, pero no para retornar sin más a un procesionismo originario y supuestamente puro. Se trata más bien de adecuar tal espíritu tridentino (en suma: tal mentalidad feudal) a las nuevas condiciones objetivamente existentes, esto es, adecuar tal «espíritu» feudal al hecho –radicalmente nuevo– del funcionamiento autónomo del espacio público, y ello tanto respecto a la política estricta como respecto al teatro. En una palabra: los Autos sacramentales no tratarán de «sustituir» a las procesiones sin más, sino que tratarán de adecuar la sacralización implícita en las procesiones al nuevo funcionamiento de lo público. O de otro modo: tratarán de asumir –y reinterpretar–

ese autonomismo público que ha llevado a la creación del teatro (y de la razón estatalizante), y asumir tal funcionamiento autónomo mediante la «resacralización», tanto del Estado como de la escena: los Autos son la sacralización del orden que existe –o que debe existir–.

He ahí el porqué de los Autos sacramentales. Surgen, en un primer nivel, como un reconocimiento ineludible de que existe ahora, en cierto modo, un espacio público autónomo: son «teatro». Pero a la vez surgen como un intento de evitar el reconocimiento global de tal autonomismo, tratan de negarse a sí mismos como «teatro», tratan de concebirse –y construirse– de manera similar a la Misa (o a la procesión), como si la distancia no existiera, como si el «publico» siguiera siendo sin más «fiel» (y no ya «juez»), etc. Y es por todo ello, incluso, por lo que podemos comprender mejor ahora el hecho estricto de que el dominio del organicismo feudalizante sobre el horizonte ideológico del XVII español nos presente, precisamente, estas dos alternativas paralelas, y no otras: 1) por un lado, la Comedia, en la que el organicismo no trata de suplantar la lógica interna del funcionamiento de lo público, sino que trata simplemente de llenar ese espacio público (teatral en este caso: pero igual cuando se trata del nivel estatal) con unos contenidos asimismo feudales: el honor y la sangre (tanto en el teatro como en la política), etc. Lo que hemos llamado la Nobilización del Desorden. 2) Y, por otro lado, el Auto, en el que el organicismo feudal dominante no trata ya solo de incorporar unos determinados contenidos a la lógica interna (autónoma) de lo público (sea estatal o teatral), sino que trata de sustituir esa misma lógica autónoma por una lógica sacralizada, etc. Lo que hemos llamado la Sacralización del Orden. Que el peso de lo público es ya incontrovertible lo prueba, sin más, el hecho de que los Autos sean «teatro»; que el impacto del organicismo nobiliario (sacralizador) es ya algo incontrovertible en España nos lo señala precisamente esta posibilidad (reflejada en los Autos), no ya solo de incorporar contenidos nobiliarios a la lógica de lo público, sino de sustituir tal lógica («autonomista») por una «resacralización» a todos los niveles. En una palabra: la comedia surge como el resultado o el efecto directo del intento de incorporación de los temas básicos nobiliarios a la lógica interna (la «epistemología») del espacio teatral del XVII; mientras que, por su parte, los autos surgen como el efecto directo

derivado del intento de implantación de una «epistemología» plenamente feudal (plenamente sacralizada: similar a la de la Misa) sobre ese espacio público del XVII. De ahí –hemos visto– su peculiaridad: 1.o) no se trata solo de que sustituyan a las procesiones, porque (al contrario que estas) implican el reconocimiento de que algo ha cambiado, de que el espacio público se ha objetivado y distanciado, de que también la sacralización debe establecerse como «escenario objetivo», como «teatro»; pero 2.o) un tipo de teatro al que no le basta con rellenar lo «público» con contenidos nobiliarios (el honor, la sangre), sino que trata de funcionar sustituyendo, punto por punto, el pretendido autonomismo de lo público, es decir, tratando de implantar sobre la escena la lógica misma de la sacralización global.

C.3. Theatrum Mundi

En efecto: la especial normatividad organicista del XVII se explica conjuntamente, tanto desde su propia lógica interna (con sus peculiares concepciones acerca de la naturaleza humana caída, etc.), como a partir de su inmersión en las nuevas condiciones sociales, su constatación del desorden existente y del impacto objetivo del espacio público. Es así como (paralelamente a la lógica de los Autos) se construye la imagen (inseparable de tal lógica) del «Teatro del Mundo» (y a la inversa: del Mundo como Teatro). La idea es por supuesto más antigua y más amplia que la propia de la coyuntura organicista del XVII, pero es aquí donde cobra un sentido peculiar, su sentido más específico y representativo. Veámoslo.

1) Debemos fijarnos en que la construcción de tal imagen, la visión escolástica (que designa a «lo público» como «mundo»), lo designa precisamente a través de ese elemento que se puede considerar como representación máxima de lo público (y de su impacto): el Teatro. Por tanto: no solo vemos con ello que la relación básica entre nivel público y teatro aparece como algo indubitable ya, incluso ante la ideología organicista, sino que podemos apreciar juntamente cómo el organicismo, al verse así forzado a asumir el impacto sobre él, del nuevo funcionamiento político, lo hace sin

embargo aplicando a tal «impacto» sus propias categorías sacralizadas. Y así «lo público» es inmediatamente concebido por el organicismo como «Mundo» (y por tanto como lugar de las «apariencias»), mientras que la Escena (precisamente porque se la reconoce como segregación de lo público, es decir, del «mundo», en esta perspectiva) queda catalogada al mismo nivel que los emblemas o los aforismos: esto es, como un ejemplo (extractado) de cómo funciona verdaderamente el reino de lo aparencial (cfr. sobre todo el alegorismo de los Autos, que no es nada distinto del alegorismo que hemos visto en la Emblemática, por ejemplo, etc). Con una diferencia radical respecto al discurso político estricto (esto es: literal), pero también con una semejanza: el discurso político estricto –literal– funciona también como fijador de lo móvil (como un «alegorismo profano», diríamos).

2) De este modo, la noción de «Teatro del Mundo» se nos presenta como directamente intercambiable con la «Dialéctica del Sueño» calderoniana. Teniendo en cuenta, dijimos, que el Mundo, el lugar de las apariencias, es también el lugar del acaecer y del cambio: por eso el tema del desengaño supone tanto la imagen del desengaño del mundo como la imagen de la brevedad de la vida (directamente intercambiable con la brevedad de la representación teatral). Así, en El gran Teatro del Mundo[89], explica Dios («Autor») a su creación que todo el movimiento terrenal no es más que una representación hecha en su honor («que solo a ostentación de mi grandeza / fiestas hará la gran naturaleza» y que «es representación la humana vida»[90], teatro en el que El da a cada hombre el papel que le conviene, adornando la representación con la variedad de las apariencias y de los «trajes el ornato». El Mundo, en su respuesta, llega incluso a comparar el telón y la oscuridad previa a la obra con el caos oscuro previo a la creación («lo tendré de un negro velo / todo cubierto y oculto / que sea un caos, donde estén / los materiales confusos…»)[91]. Descorrerse el telón será, pues, como desvelar la voz de Dios el primer día bíblico, la aparición de la luz, etc. De modo similar, Quevedo, el ideólogo organicista por excelencia, nos dice en su epistolario: «Todo fue mentira y representación. Hasta la vida propia es una comedia». Y mostrando la alternancia directa del tema con la dialéctica del sueño precisa en una carta a don Antonio de Mendoza: «Solo nos ha de consolar ver que el ser rey, papa, pobre y humilde, dura solo mientras hacemos

las figuras en el tablado de la vida; que en entrando en el vestuario de la sepoltura, todos somos igualmente representantes, y se conoce que la diferencia estuvo solo en los vestidos»[92]. El texto es riguroso: los vestidos (el vestir a la «verdad» o a las «imágenes») son fundamentales solo mientras dura la vida terrena y su imposición de las apariencias, mientras dura la representación. Pero, aunque momentáneamente, no cabe dudar de la veracidad de tal representación: el traje de los actores les sirve para establecer realmente sus diferencias sobre la escena, del mismo modo que el «traje» (y todas las circunstancias que el traje implica en el XVII, en tanto que signo sustancial de la situación social) sirve para expresar las diferencias jerárquicas mientras dura la vida terrena. Por supuesto que no se trata de una banalidad: es lo que permite al organicismo (a Quevedo, a Calderón) decir que los hombres son iguales sustancialmente, aunque diferentes por su «calidad», esto es, algo que solo rige en el reino de la corrupción mundana. Después ya no: acabada la representación, despojados los actores –o los hombres– de sus «trajes», llega el momento de la verdad, la hora –únicamente posible entonces para el organicismo– del «desnudo».

3) En una palabra: bien es verdad que la ideología feudalizante rechaza el teatro en un primer momento, y básicamente en cuanto que el teatro altera, rompe, la sustancialización (sacralizada) de los signos: que un miserable cómico pueda colocarse una corona sobre la cabeza tenía que presentarse como algo esencialmente escandaloso, casi blasfemo, para tal ideología. Pero posteriormente se altera esa óptica. Obligado a aceptar el nivel público (y por tanto el teatro, segregado desde ahí) el organicismo acabará por asumir ambos elementos (lo público y lo teatral) hasta tal punto que, imponiéndole sus propias categorías, como decimos, llegará a convertir el funcionamiento teatral en una verdadera ejemplificación (alegórica o emblemática) de la estructura general de la realidad. Incluso: el «éxito» masivo del teatro en España no debería separarse demasiado de esta asimilación total a que lo somete la ideología hegemónica (organicista) del momento, bien cuando tal ideología organicista produce la Comedia (id est: la nobilización del desorden), o bien cuando produce el Auto sacramental: la sacralización del orden.

D. Los actores y el texto

D.1.— Finalmente: toda esta serie de contradicciones que anotamos, todo este espesor densísimo que subyace al funcionamiento del teatro español, abarca cualquier aspecto de este, no solo las relaciones escénicas propiamente dichas, o la situación del escritor teatral, sino que asimismo (y con mayor fuerza si cabe) se condensan, como ya insinuábamos, en torno a la figura del actor[93].

En efecto: no debemos olvidar un hecho básico: los «corrales» suponen el establecimiento simultáneo de «compañías fijas», y esto no quiere decir más que el reconocimiento objetivo del tal oficio de «actor». El actor es, obviamente, un fenómeno social impuesto también por las nuevas condiciones de la estructura absolutista. Lope de Rueda (legitimado en este sentido también por los ejemplos italianos) es sin duda el caso más sintomático, y el más originario de la aparición del actor como «profesional» dentro de los mecanismos de la Transición[94]. Libre (o sea, no «vasallo», no ligado en estricto a un «señor»), itinerante (la «legua» de Agustín de Rojas), el Actor aparece como un resultado inmediato del establecimiento de las relaciones mercantiles: Lope de Rueda concibe como oficio el ser «actor» del mismo modo que Timoneda concebía como oficio el ser «autor de libros» (escritor, impresor, editor, etc.). Pero ser actor, decíamos, no solo implicaba la existencia de las nuevas relaciones sociales mercantiles, sino, inseparablemente, el reconocimiento ideológico de estas relaciones, en tanto que la práctica del actor suponía por sí misma la negación de las formas sustanciales (de la base, por tanto, del organicismo feudal) desde el momento en que un villano cualquiera podía «ser» rey (con su corona y sus vestidos, usurpando sus «signaturas» en definitiva) impunemente durante unas horas: de ahí que a Felipe II no le gustase ver la figura del rey «representada», como nos dice Lope; de ahí que hasta Luis XIII (y en especial hasta el Rey Sol) el teatro público no sea visto con buenos ojos por la corte francesa (y la benevolencia de Luis XIV entremezclándose siempre, además, con los continuos escrúpulos que le inculcaba Bossuet respecto a la amoralidad del teatro); y de ahí, en fin, todas las controversias,

anotadas por Cotarelo[95], sobre la situación de nuestros actores durante la época. Pero, puesto que los actores existen, el organicismo sabrá sacar provecho de ellos: mientras que por un lado los «denuncia», por otro los «usará» para ejemplificar (a partir de ellos y de toda la estructura escénica en general) la verdad de los designios de Dios y la falsedad de la existencia del mundo, como acabamos de ver.

D.2.— Solo que no todo acaba ahí. Recordemos de entrada cómo la unión entre los teatros y hospitales no era un hecho gratuito en absoluto, según todo el planteamiento que hemos podido comprobar en este momento, sino que la asociación entre ambos elementos se hacía posible precisamente en cuanto que ambos aparecían como elementos nuevos, surgidos de la nueva estructura pública. Se trataba, por tanto, de una asociación desarrollada en estricto dentro de los nuevos mecanismos, y que acabaría por tener una importancia transcendental por lo que hace al establecimiento de compañías fijas, de edificaciones dedicadas exclusivamente a la representación teatral, etc. Esto es, toda esa serie de elementos que a la larga tendrán una gran influencia sobre el ámbito teatral en bloque, y en primer lugar respecto a la técnica interpretativa, es decir, a las costumbres y hábitos que los actores tenían de representar e interpretar un texto; realizar su papel sobre la escena (de «materializarlo») y, por tanto, un modo específico de «leer» el texto en la práctica: bien en el ritual de la representación propiamente dicha, bien en la interpretación previa que los «autores» o jefes de compañía hacían de los textos, adaptándolos a su propia rutina profesional. Por supuesto que el tipo de cómico ambulante tenía ya una especial manera de representar, de concebir el texto y la escena, completamente distinta a la concepción del texto y de la representación que van a tener posteriormente los actores, cuya labor se desarrolla en una compañía fija y en un escenario fijo. Pero lo importante es señalar hasta qué punto este nuevo hecho va a incidir también en la propia técnica de «escritura para la escena» de nuestros escritores. La cuestión misma de reglamentar la duración de la obra, en no más de dos horas, impone ya una adaptación necesaria del escritor a ese espacio de tiempo. En Inglaterra, donde las limitaciones de tiempo no existían, sabemos

que el estreno de Hamlet duró más de cuatro horas, con lo cual la libertad del escritor, la concepción incluso de la trama podía desarrollarse con una amplitud mayor, etc. Pero más allá de cualquier variación de este tipo, resulta obvio que la existencia de edificios y compañías fijas va a ser un factor muy importante a la hora de valorizar el texto representado, o mejor dicho, de concebir la representación como «representación de un texto». Pues el problema no es más que este: la valorización de un discurso entendido como la valorización de una mercancía.

Bien es verdad que en las compañías fijas no se perderá nunca la costumbre de introducir al principio, al final o en medio de la obra, los bailes (como la famosa zarabanda, tan prohibida en su época y tan representada), las pantomimas, los entremeses (tan magistralmente estudiados por Eugenio Asensio)[96], algo, digamos de paso, que en el teatro inglés se suprimió precisamente desde el momento en que se crearon los teatros fijos. Pues, en efecto, la diferencia fundamental radica aquí: en el teatro ambulante el texto o la representación del actor son siempre secundarios, lo que importa es la representación global como espectáculo, y por tanto el texto y su representación quedan asimilados sin más a los bailes o pantomimas. En cambio, en las compañías fijas no solo es el texto el eje de la representación, sino que, con ello, al valorizar el texto, se valoriza también la calidad de la escenificación del actor, es decir, en las compañías fijas nace el «actor» como intérprete de un texto, etc. De ahí, y por seguir con el mismo ejemplo, el hecho de que en Inglaterra, donde el teatro alcanza su mayor profesionalidad, donde los autores son dueños del edificio y se enriquecen (no solo Shakespeare, sino la mayor parte de los autores isabelinos mueren ricos), en Inglaterra, digo, se plantea una profunda rivalidad entre las compañías teatrales más importantes, hasta culminar en la famosa polémica del teatro, que no solo implica a los autores sino también a los actores, con las conocidas críticas implacables de Ben Jonson contra Shakespeare, contra su tipo de obras y el modo de representar que tenía su compañía, mientras que en Shakespeare, a su vez, aparece asimismo una clara actitud de contrataque, por ejemplo en los consejos que Hamlet da a los comediantes[97], no solo contra determinados autores sino contra el modo de representar que tenían las compañías rivales, etc. Claro que Inglaterra, repito, es el caso extremo de «profesionalidad» (al ser los

actores dueños de los teatros, y al plantearse el teatro con mayor libertad y autonomía que en cualquier otra parte): en España, aunque tal profesionalidad será mucho menor (ya que los actores no controlan todo el proceso teatral), sin embargo, se producen resultados en gran medida similares, solo que en menor grado. Al valorizar la obra dramática se valoriza, pues, el trabajo del intérprete, y es así como aparece la figura del «actor» más allá de la del mero representante, con lo cual el texto se cuida paralelamente mucho más al haberse convertido ahora en el eje de la representación. No se trata ya de obras más o menos improvisadas como ocurría en los pasos de Lope de Rueda, que corresponden a una concepción completamente distinta del hecho teatral, ni mucho menos como en la Commedia dell'Arte italiana, donde el texto no existe (solo existe un esquema del argumento, encarnado en cada uno de los personajes, que es siempre el mismo y donde la representación se improvisa a partir de ese esquema en cada oportunidad, etc.); por supuesto que la configuración de las compañías fijas no impide que estas viajen. Al principio son los cómicos ambulantes, y luego estas compañías fijas las que suelen ser contratadas (por los diversos ayuntamientos que no las poseen) para representar generalmente comedias de santos o autos sacramentales en las fiestas más señaladas, representaciones que sin embargo se llevan a cabo, pese a que son las comedias de santos las que van a encontrar más oposición por parte de la autoridad eclesiástica o estatal. Según un proceso fácilmente explicable: en los pueblos o ciudades, donde no se representaba más que en las fechas de las festividades religiosas (Patronales o no), el pueblo exigía siempre que en el auto o comedia de santos, que obligadamente habría de escenificarse, apareciera la figura de la Magdalena (pues este personaje era el único que podía salir a escena suficientemente desvestido), y así los documentos de la época nos hablan del éxito que el personaje de la Magdalena tenía en todos los pueblos españoles, con el consiguiente escándalo eclesiástico, escándalo que se reproducía igualmente, como es sabido, en el caso de determinadas escenificaciones de algún auto o comedia en torno a la Anunciación o el Nacimiento, dado que cada vez que la actriz que representaba a la Virgen decía sumisamente «no he conocido varón» el público estallaba lógicamente en carcajadas, etcétera.

Es evidente que el cúmulo de previsiones sobre este tipo de obras

traspasa lo anecdótico. Indica no solo el carácter masivo que el teatro tenía en el XVII en cualquier rincón, sino también la continua comunicación entre la escena y el público, puesto que la caja oscura no existía. Es solo en el XVIII, cuando se impone el teatro burgués (cuando se impone el tipo de escena a la italiana y con ello la representación a oscuras, en tanto que se trata de practicar la ideología de la ilusión teatral, fascinar al público para que se quede prendido en la escena). Es solo, digo, en el siglo XVIII cuando empiezan a aparecer las condiciones de representación que más o menos hoy nos son habituales. En el XVI y XVII la escena era distinta. Estaban prohibidas las representaciones nocturnas, excepto en los palacios o casas señoriales, la representación se hacía de día y la comunicación entre el público y los actores era continua, como se ve no solo por la intervención del público en la escena (que las prohibiciones de determinadas comedias nos indican), sino asimismo por las continuas acotaciones que en los textos o en la representación efectiva señalan el coloquio directo entre el actor y el público. Como es sabido, todavía en pleno siglo XVIII en los teatros de Madrid existían diversas facciones, como los Chorizos o los Polacos, que interrumpían las obras interviniendo en ellas, y fue una de las tradiciones que más trabajo costó arrancar por los ilustrados. (O volviendo de nuevo al ejemplo de Inglaterra recordemos la costumbre de que determinados personajes importantes se sentaran en el interior de la escena durante la representación, etc.) Se trata, en suma, de una serie de condiciones concretas que determinan en gran medida el desarrollo específico del teatro en esta época, y que determinan sobre todo un hecho fundamental: la importancia concedida al texto, que es uno de los factores básicos a la hora de legitimar la posibilidad de que un escritor se ponga a hacer teatro y trate de hacerlo bien, aunque en cierto modo este «hacer teatro» fuera inferior a ser poeta épico o lírico, según las categorías aristotélicas. No cabe duda de que al empezar a ser valorado el texto globalmente, el público comienza también a valorar a su autor, y de hecho hasta límites que ningún otro tipo de escritores puede alcanzar. De ahí la fama enorme de Lope de Vega y la envidia de Góngora por esa popularidad (aunque Góngora sea un poeta más serio y Lope así lo reconoce). E incluso a la inversa: ese cierto aire de desprecio con que Lope define en varias ocasiones a sus textos escénicos, considerando en cambio que sus poemas épicos (o bien otros textos más «clásicos» escritos por

él) eran superiores a estas obras teatrales. Es, pues, en contra incluso de la opinión de la norma docta, como se produce la valoración del texto teatral –y de su autor– a través del público y de la escena, y no desde fuera de ella (no desde las retóricas clasicistas, etc.), una situación que nos explica el sentido perfectamente contradictorio de la valoración[98] de tales textos en el XVII, derrotados y admirados a la vez, del mismo modo que ocurre –en otra perspectiva– con la figura del «actor» que posibilitada –e impuesta– por el nuevo funcionamiento público (por las nuevas condiciones sociales) quedará para siempre manchada con un cierto grado de indignidad (mayor o menor según las circunstancias), tanto para la perspectiva feudalizante como para la burguesa: para la feudalizante en tanto que el actor traspasa todos los signos de la «sacralización»; para la posterior perspectiva burguesa, en tanto que el actor traspasa todos los mitos de la «privatización» y se configura (como las «rameras») como un objeto meramente «público», sin verdad interior alguna (todos los elementos que se mueven más allá de la privatización y de la intimidad son, en efecto, despreciables para la ideología burguesa clásica, según un arco gradual de desprecio que tiene su extremo máximo en la «mujer pública», pero que abarca igualmente al «actor-público» e incluso al «político» y la «política»).

E. Primera conclusión provisoria

1.— En resumen: hemos hablado de toda la problemática que plantea la escena en esta serie de conformaciones y desarrollos que experimentan los discursos ideológicos en las diversas fases del Sistema Clásico del XVI-XVII, donde la escena se presenta como el lugar máximo de las contradicciones ideológicas, no tanto por su relación con el público como en tanto que ideología pública.

No se trata de una mera cuestión de palabras. Enfocar la escena en su relación con el público tomando, por ejemplo, al pie de la letra las palabras de Lope en el Arte nuevo de hacer comedias o, en general, tomando las categorías que el sociologismo suele usar en la

crítica literaria, y considerar por tanto que la escena es el momento secundario, el reflejo del gusto previo de este público, y en consecuencia que el autor sería aquella habilidosa intuición que captara el gusto del público para trasladarlo a la escena. O de otro modo: pensar que primero existe el gusto del público y luego la escena como reflejo de aquel, que la determina, es caer en todas las consideraciones ideológicas del consumo o la lectura: la obra desaparece como tal en cuanto que es meramente un efecto, esto es, la obra se disuelve en el efecto que causa en los espectadores, en el gusto o el disgusto que el espectador experimenta sobre ella. Propiamente hablando, ni siquiera es efecto, porque ese gusto o disgusto que provoca, según este «socio/psicologismo», sería solo el gusto que el público ya tenía y que el autor extrae para trasladarlo a la escena, donde el espectador podría reencontrarlo otra vez.

De esta manera se ignoran dos cosas fundamentales: 1) el proceso de producción de la obra misma (en cuanto que queda disuelta en el efecto que la obra provoca). Y 2) se olvida también, bajo la categoría de gusto (al margen de que rimara con justo) la verdadera acción de los mecanismos ideológicos en la producción literaria, porque el gusto del público no puede determinar jamás la obra en cuanto que muy de antemano la obra y el público están unidos por otra cosa, por el elemento verdaderamente determinante, que es la ideología inconsciente que los envuelve a ambos. Lo que el público reconoce en la obra no es un tópico gusto particular («el me ha gustado» o «no me ha gustado»), lo que reconoce en la obra es su propio inconsciente ideológico, que precisamente por ser inconsciente queda oculto y solo se expresa en esa formulación vaga e inconsciente del «me ha gustado lacaniano».

Es, pues, porque se inscribe en los mecanismos de producción de un sistema ideológico por lo que la obra existe como realidad objetiva y plena, y el efecto que provoca no es más que ese inscribirse en un determinado sistema ideológico. Por eso digo que no se trata de un mero juego de palabras, cuando diferenciamos entre la escena supuestamente regida por el público y la escena regida de hecho por las contradicciones de la ideología pública. Situarse en la primera perspectiva (el consumo, el gusto) es ignorar la realidad objetiva de la obra misma, su proceso de producción en cuanto que inscrita en el sistema público.

Solamente hay un lugar donde la ideología inconsciente se expresa también como pública al igual que en la escena, y este lugar es la expresión de la ideología en el nivel político. Por eso no es extraño que, en los siglos XVI y XVII, en España, las dos únicas manifestaciones públicas existentes sean la escena y la hoguera o el cadalso de la Inquisición. La palabra «tablado» designó durante mucho tiempo tanto el sitio de la hoguera como el de la escena pública.

Debemos detenernos un momento aquí para precisar que, de una manera similar a lo que ocurre al pensar la historia real de la novela o de la poesía, encontramos el proceso real de la escena en el sistema clásico. El teatro medieval, decimos, no existe más allá de los términos. Lo que queremos decir es que, lo mismo que señalábamos al hablar de la lírica o de la novela (no es que no existan narradores o representaciones escénicas en la Edad Media, como no es que no exista un sistema económico o un sistema cortés), lo que ocurre es que no tienen nada que ver con lo que serán los hechos de la ideología clásica. Más aún: ya hemos dicho que para instaurarse como tal, como una nueva formación social (bajo su dominio), la burguesía clásica debió romper con la estructura feudal existente: lo mismo que ocurre en el nivel económico y político ocurre en el nivel ideológico: y es por esto por lo que decimos que no existe teatro en la Edad Media, que no existe esa especial estructura, ese especial sentido que la ideología clásica dará a la escena y que suele llamarse «teatro»: porque no existe lo público ni el público.

2.— El feudalismo, hemos añadido, conoce un único tipo de representación pública: la liturgia. La diferenciación entre liturgia eclesiástica y liturgia gremial no es algo así como la misma cosa que se parte en dos. Los historiadores suelen decir que «la liturgia salió a la plaza». No es cierto. Si analizamos la situación concreta que se produce en este proceso lineal, los elementos no fijados en la liturgia, los no codificados, simplemente irán desapareciendo y desaparecerán totalmente en Trento. Se suele considerar que los orígenes del teatro eran los llamados «tropos»: estos, se sabe, son unas partes cantadas, escenificadas (luego) en el ritual litúrgico

medieval, pero deberíamos decir los «más escenificados», o mejor aún: escenificados por personas ajenas al celebrante, porque los tropos no son la parte escenificada de la liturgia en cuanto que toda ella es representación y escenificación. En líneas generales lo que se da es un progresivo adelgazamiento en el ritual litúrgico, una progresiva esquematización que tiende a eliminar a los demás elementos participantes que no sean el sacerdote y una progresiva reglamentación en ese sentido que culminará, como digo, en Trento. Dijimos también que el ritual gremial, esto es, las escenificaciones que los gremios hacían en honor de su patrón, o simplemente en torno al gremio mismo, adoptan e imitan las formas litúrgicas religiosas, y, por tanto, estas escenificaciones no son la misma liturgia que sale afuera, son el síntoma del poder y autonomía que los gremios se conceden a sí mismos. Y no es una escena en que la liturgia se haya hecho laica, sino que es (teniendo en cuenta que la ideología feudal está impregnada en su infraestructura de elementos religiosos) que estas representaciones son tan religiosas como las eclesiásticas, pero como una muestra de los gremios contra la Iglesia. Así como la lucha entre el Imperio y el Papado no se puede entender (como luego ocurrirá en el XVIII) como una lucha entre lo religioso y lo laico: la lucha se desarrolla en el interior de la ideología dominante impregnada de valores religiosos y nociones sagradas, solo que el orden político, el Imperio, aun siendo tan representante como el Papado del orden de Dios, tiene una jerarquía un punto más baja (Teoría del Sol y la Luna). Esto se puede ver en todas las manifestaciones feudales: el rey es sagrado, la relación noble-rey es una vinculación sagrada. Y es este fondo común lo que hace que los gremios, para mostrar su autonomía, imiten la liturgia religiosa, honren a su patrón, etc. Nos interesa, pues, recordar algo demasiado sabido: A) que los llamados «tropos» no son el origen del teatro de Lope, de lo que la ideología clásica llama teatro. B) Que los procesos de escenificación litúrgica a los que pertenecen los tropos se van estilizando y codificando en torno al sacerdote y eludiendo los elementos escenificados por el sacerdote mismo. Pero los tropos no son lo teatral de la liturgia: toda ella es escenificación y la liturgia gremial no es más que imitación de la religiosa en el sentido explicado. C) Esto, insisto, no tiene nada que ver con Shakespeare o Lope: la relación entre Hamlet y la liturgia de la misa y la del santo del gremio no existe. La escena clásica nace tras la ruptura con la infraestructura

ideológica propia del feudalismo, en una relación de ruptura similar a la que puede darse entre «libro» y «novela».

La coupure (o «ruptura epistemológica») que Althusser, y luego Umberto Eco[99], han adoptado como término clave para definir la amplia línea de disección/corte total (no de «tradición y originalidad») entre el feudalismo y el humanismo renacentista burgués, no implica un arranque o un nacimiento de la nada: sino una atmósfera nueva, envolvente, donde muchas cosas permanecen, pero donde ya nada puede volver a ser lo mismo. Desde el sol quieto de Galileo/Copérnico a la tercera punta que Leonardo añade al tenedor para Ludovico «el Moro»[100]. Hay un caso sintomático al máximo si cabe: el que Antonio J. Osuna y Fernando Urías han señalado para una cuestión tan aparentemente nimia como el ajedrez, a propósito de la ruptura humanista, no solo con el ajedrez árabe sino también con el ajedrez medieval (o del «viejo»: ambas tradiciones inscritas en Alfonso X). El nuevo ajedrez (aproximadamente el nuestro) se llamará, como en el soneto de Petrarca o Garcilaso, el ajedrez de la dama. Y así, ya en 1561, cuando el clérigo de Zafra Ruy López de Sigura escribió su Libro de la Invención Liberal y Arte del Juego del Axedrez, muy útil y provechossa assi para los que de nuevo quisieren deprender à jugarlo, como para los que lo saben jugar (1561)[101], la ruptura con la tradición árabe, aun desconociéndose con exactitud su cronología, era un hecho consumado desde mucho tiempo atrás, y el nuevo ajedrez campaba por sus respetos. Y, no obstante, el cúmulo de las nuevas enseñanzas apenas sumaba unas contadísimas compilaciones de juegos de partidos (nuestros problemas de mate en un número anunciado de movimientos) y doce reglas para ordenar la partida (remoto antecedente de las actuales aperturas), recogidas en el incunable Repetición de Amores y Arte de Ajedrez, de Luis Ramírez de Lucena (Salamanca, 1496)[102]. Tan solo el esfuerzo teórico del portugués Damiano (más limitado, pero más intenso que el de Lucena) en su obra Questo libro e da imparare giocare a scachi et de la partite (Roma, 1512)[103], atisbaba la moderna teoría del juego de ajedrez, al tiempo que echaba la última palada de tierra sobre el cadáver de un discurso acerca del juego, de profunda raigambre medieval, que lo identificaba simbólicamente con el orden social del que era su divino simulacro, que a pesar del otoño de la Edad Media en nuestro país prolongó su presencia hasta

bien entrado el siglo XVI con la traducción del libro de Jacobo de Cessolis, llevada a cabo por el licenciado Reyna, bajo el titulo Dechado de la vida humana. Moralmente sacado del Juego del Axedrez (Aranda del Duero, 1549)[104]. En el libro de Ruy López coexisten ambas influencias, con la misma vitalidad que en el Arte de Ajedrez de Lucena, juegos de partido «del viejo» (medievales) y «de la dama» (modernos)[105]. Si a Ruy López, como hombre renacentista, la historia de este juego lo ha olvidado por completo hasta prácticamente dejarle en un mero apéndice historiográfico, como teórico del juego se le debe el primer tratado que asienta los más elementales rudimentos estratégicos de su práctica. La disputa de Ruy López contra las teorías de Damiano le costó casi dos siglos de destierro, hasta que Philidor, en su L'Analyze des Echecs (Londres, 1749)[106], le rescató del oprobio a que le habían sometido los tratadistas italianos del siglo XVII.

La coupure, pues, se establece a todos los niveles. Y como señalé desde hace mucho tiempo (y como luego lo han precisado igualmente mis compañeros Luis García Montero o Agustín de la Granja)[107] el teatro medieval no existe. La relación entre la comedia y el auto (del XVI-XVII) con la Misa medieval es algo que no tiene en común –decíamos al principio– más que el término mismo de representación. Y una divergencia radical: el fiel (de la misa) vs. el público del teatro. No existe en absoluto un evolucionismo desde los tropos (o las secuencias, repito: la prosa litúrgica del Aleluya, etc.), ni siquiera hacia las procesiones públicas (y por supuesto respecto al teatro). Y lo mismo podríamos decir a la inversa: no existe un involucionismo desde el teatro a las procesiones, etc. Las procesiones no son teatro (son espectáculo, como la misa: no hay distancia). Y si hablamos de los Autos, hablemos en serio: no son liturgia sino que son teatro, obvio, pero sin distancia, por ello mismo se establece dentro del teatro: ni son comedias, ni, por supuesto, son siquiera «comedias de santos» (partiendo de la base de que comedia es una obra «para» la escena (representación), y por ello la ecuación: comedia = (igual a) = mezcla de géneros: «ese ejemplo nos da naturaleza», etc.).

3.— En suma: se trata de señalar las características principales que

especifican la escena clásica del XVI-XVII teniendo en cuenta esta relación de ruptura, que decimos que se establece con respecto al liturgismo anterior.

En principio, la escena aparece, como el discurso filosófico, como la poesía, como el propio diálogo, en Inglaterra y en Italia, que son los dos países donde, como ya hemos dicho, la formación social está más prontamente dominada por el mercantilismo, por el proceso de capitalización, por las relaciones manufactureras o incipientemente industriales.

El Estatuto de las Ciudades italianas, la especificidad de su mercantilismo que carece en gran medida de infraestructura fuerte, en el sentido en que se puede impulsar una Revolución industrial como en Inglaterra, este Estatuto de las Ciudades, convertidas en grandes centros comerciales, donde los banqueros más importantes serán nombrados príncipes, provoca un especial tipo de espectáculo público, que son las justas realizadas por estos príncipes-banqueros en su propio honor o en el de la ciudad. Es evidente que la influencia gremial es importante para muchas ciudades italianas, sobre todo para Florencia. Es evidente, pues, que en estas fiestas ciudadanas queda un resto importante de la influencia de lo que fueron las fiestas gremiales en otras partes de Europa. Sin embargo debemos anotar que, a partir del s. XVI sobre todo, lo que se inicia en estas fiestas es la forma nobiliaria del espectáculo, quiero decir: estos banqueros convertidos en príncipes se creen en la obligación de imitar a los príncipes feudales; en las fiestas encontramos a los comerciantes disfrazados de caballeros realizando justas y torneos (y según los modelos del Orlando Furioso o del Orlando Enamorado…).

Pero al lado de estas fiestas públicas que son, como digo, el resto de la influencia gremial disfrazada de ambiente nobiliario[108], debemos tener en cuenta que en las cortes, propiamente dichas, de estos príncipes-banqueros, aparece un tipo social nuevo que, aunque vive en la corte o está con mucha frecuencia en ella, no es propiamente hablando un vasallo, porque no se trata de una corte feudal. Dependiendo como es lógico de los Sforza o los Médicis este tipo social nuevo es un profesional (por utilizar una palabra que en realidad no «vale» nada) que posee una independencia, digamos, en

cuanto que no está ligado a ningún vasallaje, y que desarrolla un oficio del que vive, repito, como de su trabajo «técnico» o «profesional». Este tipo social nuevo está integrado en una actividad nueva: este tipo no es solo el escritor, es también el actor y la actividad suya es la Commedia dell'arte.

La Commedia dell'arte, se sabe, puede realizar dos tipos de espectáculos. Por un lado, un espectáculo que es el desarrollo máximo de las posibilidades de su oficio: es un juego donde el actor despliega su profesionalidad, su capacidad: son espectáculos donde se ofrece un argumento siempre fijo, donde los personajes, por decirlo así, están siempre limados, y donde por tanto, a partir de esas relaciones fijadas y de esos tipos escénicos, los actores improvisan una serie de desarrollos posibles de esa situación, una especie de pantomima hablada, donde lo más importante, como digo, es el propio despliegue de la profesionalidad. Aquí el otro lado del asunto: conviene hacer hincapié en esto para comprender la formación de la escena clásica. Y tenemos que volver a confrontarlo en esta relación de ruptura. En el feudalismo no hay actores, obviamente, y no hay actores por una razón específica: cuando se hacen representaciones litúrgicas, por ejemplo, en un castillo en donde se imita la Adoración de los Magos (véase, por ejemplo, la Crónica de Lucas de Iranzo),[109] se especifica muy claramente que es según la jerarquía existente dentro del castillo como se debe realizar la representación. Cuando en una representación de estas tienen que aparecer, pues, la figura de Cristo o de San José, siempre debe ser representada por el noble, por el príncipe, por el rey, siguiendo esa imagen clave para comprender el funcionamiento de la ideología feudal, que supone la relación punto por punto entre el orden divino y el orden social.

Comprendemos ahora por qué no puede haber actores en la Edad Media. El actor aparece con unos signos que no son los suyos, que no son de nadie, el actor introduce la arbitrariedad de los signos sociales; si un actor aparece con la corona en escena y no es rey, esto quiere decir que en la corona no vive la voz de Dios, no es un signo fijo, sino un trozo de metal absolutamente arbitrario y convencional. La ambigüedad, la arbitrariedad de los signos en el teatro, es lo que impide la existencia del actor y del teatro mismo. Solamente en unas cortes que solo tienen de feudales el disfraz

(pero que viven ya en unas relaciones mercantiles propias de la burguesía clásica, donde nadie puede creer en los signos porque los propios comerciantes se disfrazan de caballeros y los burgueses se llaman a sí mismos príncipes), solo en estas relaciones podía aparecer esa ambigüedad y esa libertad de los signos que el teatro supone.

El actor medieval es el bufón, es decir, alguien ligado plenamente al vasallaje, cuyos signos son fijados y no varían nunca. Para el paso del bufón al actor se necesita la ruptura entre el Feudalismo y la Burguesía clásica[110].

4.— La Commedia dell'arte, al aparecer precisamente en las cortes (o en general en las ciudades italianas), nos señala ese proceso de aparición del actor como figura profesional o al menos como figura libre, entendiendo por esto una cosa muy concreta: porque los historiadores más o menos influenciados por la ideología fenomenológica han solido decir que en este momento, que suele designarse con el nombre de Renacimiento, más exactamente el momento primero y en su primera estructura de una formación social ya decididamente mercantil, suelen decir que entonces aparece el hombre libre (el individuo) frente al momento feudal donde el individuo estaba sometido a una serie de condiciones, como el vasallaje, muy fuertes. Naturalmente, esta bella imagen es absolutamente falsa. Como podemos comprobar es una imagen que se produce, como en el inconsciente de Freud, al proyectar la ideología burguesa, sus nociones, sobre el pasado. Proyección que se realiza en dos aspectos: A) Ya sabemos que la clave de la ideología burguesa clásica es la noción de sujeto (o de Hombre), noción que la ideología clásica identifica inmediatamente con los individuos mismos. B) Ya sabemos que este sujeto de la ideología clásica tiene un interior y un exterior, aquel es el puro y este es el mezclado, el impuro. C) Conclusión: cuando la ideología clásica tiene que pensar su historia y su lucha con el feudalismo, no la piensa como una lucha en donde hayan «triunfado sus relaciones sociales», sino que la piensa como el triunfo mismo de los individuos, el triunfo de la Razón, etc. Este triunfo consistiría básicamente en haber eliminado las tinieblas feudales, donde

predominaban los elementos exteriores e impuros del individuo y haber puesto de relieve, al eliminar del individuo esa dependencia exterior, su libertad interior. Por tanto, el triunfo consiste en el triunfo de la Humanidad que ya se siente libre o, como dice Kant, que «antes era un niño y ya ha llegado a la edad de la Razón». Sapere Aude.

Por esto los historiadores dicen que el Renacimiento es la época en que (re)aparece el individuo (o se le redescubre: renace), esto es, en que aparece el sujeto interior libre de las dependencias feudales. Como digo, esta bella fábula no tiene más inconveniente que el de su falsedad. Si queremos analizar mínimamente este proceso, saliéndonos de los esquemas de la ideología burguesa clásica, veremos que tal noción de sujeto interior libre de las dependencias exteriores carece de cualquier entidad histórica. La alineación de los individuos en relaciones sociales ni es algo propio del feudalismo, ni después del Renacimiento ya todos los individuos serían previos a la sociedad y podrían contratarse libremente, sino que (es obvio) en todas las formaciones sociales, desde la formación tribal hasta hoy, los individuos han estado, están y estarán siempre producidos desde y en formaciones sociales, como se descubre fácilmente si analizamos la misma ideología clásica, donde la noción de «individuo» o la noción de «persona jurídica» (que se supone está por encima de las relaciones sociales y de las clases o de los grupos) no es más que la imagen que la burguesía clásica forja para vencer a las otras clases o grupos, al feudal sobre todo. Del mismo modo, pues: cuando se suele hablar de la aparición del actor como actor libre o como profesional, queremos decir que su aparición está inscrita en otro sistema de relaciones sociales que no tienen nada que ver con el feudalismo. Digamos, unas relaciones sociales que no dependen del vasallaje plenamente.

La Commedia dell'arte se inscribe, pues, en este tipo de relaciones sociales, en el único tipo que hace posible la aparición teatral. Junto a representaciones, dijimos, donde a base de tipos fijados se iban desarrollando las improvisaciones de los actores, había espectáculos, sobre todo los cortesanos, donde estos actores, más o menos relacionados con la Commedia dell'arte representaban fábulas mitológicas o incluso textos latinos y griegos adaptados, o a fin de cuentas obras inspiradas en ese mundo greco-latino. Pero las

«teatralizaciones» clasicistas –y no en su manera vulgar– ya habían tenido (o tenían) otros dos tipos de manifestaciones básicas:

a) Durante el feudalismo, en los monasterios, sobre todo, pero también en los Colegios o Universidades, se realizaba una continua redacción de textos teatrales escritos en latín o traducciones de autores latinos, fundamentalmente de Terencio. Naturalmente, estas obras no se representaban nunca ni estaban escritas con conciencia de representación; la monja Hroswitha es el tipo más característico de composición de estas obras teatrales, que, repito, no eran tales en absoluto, sino que estaban hechas en el mismo sentido en que se traducía o imitaba a Homero o Virgilio.

b) Por el contrario, en el Renacimiento español encontramos ya (entre otros) unos textos de la Universidad de Salamanca donde se dan órdenes para que se represente una o dos veces al año, por lo menos, una obra latina, y posiblemente esto se hizo imitando a Oxford, donde con anterioridad se había establecido una cierta «manera» monástica de «representación». Junto al vulgar, el segundo núcleo que inicia la infraestructura de la representación es, pues, el latinismo universitario de los colegios[111]; después, en el s. XVII, esa tradición latina de composición de obras teatrales perdurará en la práctica pedagógica, en la práctica de la retórica en los colegios jesuitas. La importancia de que estos textos latinos se empiecen a representar en las Universidades es posible que derive más del hecho de mostrar que estos textos eran representables, que de la significación que estas representaciones mismas pudieran tener. Es por esto por lo que podemos afirmar que la influencia de este latinismo colegial radica sobre todo en los autores que «no» se ponen en escena: Séneca constituye el nombre mediante el cual la representación se va a dignificar, va a ser aceptada en la nueva ideología básicamente.

c) Los escritores más renacentistas tratarán de amparar en Séneca la noción de tragedia que será, digamos, aquello a lo que tienden básicamente estos autores, por ejemplo, Juan de la Cueva: un escritor absolutamente cultista que hace obras sobre fábulas mitológicas, obras desarrolladas en su tiempo pero por las que andan los personajes de Séneca o Terencio y donde indudablemente el concepto que pesa en su práctica artística es el de tragedia tal

como había sido estructurado en el Renacimiento, amparándose principalmente en el «tema». Montesinos lo describió muy bien[112]. Juan de la Cueva no es, como los manuales han querido decir, un antecesor de Lope, no tiene nada que ver con él. Si conocemos sus obras en lugar de las de otros es porque se cuidó de editarlas en una época en que no editaba nadie y así llegaron a nosotros: ¡se ha pensado que era el antecesor de Lope porque era el único nombre que estaba «antes»!

Si Lope no tuvo que ver nada con este imitador de la tragedia latina, según la versión del Renacimiento, sí tuvo que ver, en cambio, con otros autores, inscritos en este grupo de la tragedia renacentista y a los que Lope encontró cuando huía, decíamos, como siempre, y por el mismo asunto de siempre, desde Madrid a Valencia. Escondido y encerrado en Valencia, Lope, muy joven, entra en el círculo de Ricardo de Turia y los demás autores valencianos, y será la influencia de este grupo el que decida básicamente el camino escénico de Lope. No es, pues, a través de Juan de la Cueva y de Sevilla como Lope aprende realmente su labor de escena, sino a través del grupo valenciano: hoy lo sabe todo el mundo. Solo que, a la inversa, hoy todo el mundo sabe que aparte de Valencia hubo mucho más en la representación vulgar, muchos más lugares, incluida la propia Sevilla.

Pero hemos corrido demasiado. Porque parece bastante cierto que, al menos oficialmente, los primeros actores que hubo en España eran naturalmente italianos, y las primeras representaciones que se hicieron por los pueblos eran las de estos actores, que serían una variante de la Commedia dell'Arte más o menos. Es muy probable inclusive que estos actores (si no vinieron otros) fueron traídos por orden expresa del mismo Felipe II, que estando en Italia presenció un espectáculo cortesano y decidió traer actores a la Corte.

Lope de Rueda, que sin duda es el primer autor español, aprendió (Alberto Blecua lo ha señalado en estricto)[113] como él mismo nos dice, de esos italianos el arte de la representación y con él se inicia una de las etapas del teatro, la etapa de los «cómicos de la legua». El «cómico de la legua» no desaparece como entidad fuerte hasta muy finales del XVIII y, lo que su mundillo interno era, aparece en El Buscón, en diversas novelas picarescas, como el Estebanillo

González, pero, sobre todo, este trasfondo de los representantes de la legua y, en general, de lo que era la escena entonces se nos da en la obra El viaje entretenido de Agustín de Rojas[114].

Sin embargo, el teatro no aparece como entidad sólida hasta que no se fija, hasta que no se detiene, hasta que no se crean los corrales, bien construidos ex profeso, bien adaptados. La historia de los corrales y, por tanto, de la escena española no carece de vicisitudes. Aconsejado por una junta de teólogos, Felipe II prohíbe varias veces representaciones de teatro y, sin embargo, si los pobres cómicos podían comer, es porque también había enfermos, cosa con que los teólogos no habían contado. Los pobres: bajo su figura innombrable nacieron los Hospitales, el Teatro y la Picaresca.

Se ha explicado: primero fueron los Hospitales, que eran estables, en forma de cofradías, etc., los que establecieron como un medio de vida las representaciones teatrales, de modo que eran los dueños de los corrales y los que los alquilaban a los «auctores», teniendo en cuenta, como es de sobra sabido, que el «auctor» entonces no era el que escribía las obras sino el, digamos, empresario, el dueño de la compañía que organizaba la representación. Cuando los serios teólogos deciden acabar con el teatro, con argumentos sublimes como «que afeminaba a los jóvenes», los hospitales esgrimen un argumento inapelable; escriben al ayuntamiento madrileño para que cargara con sus gastos y los mantuvieran. Alarmados ante esto los próceres del Ayuntamiento (y en nombre de la «libertad») escriben una carta a Felipe II alabando lo bueno, santo y agradable que es el teatro y no explicándose la prohibición anterior.

Esta es una batalla que no se acaba nunca y los actores siguen siendo considerados de una manera ínfima. Fijado el teatro, la representación adquiere sus formas y situaciones determinadas; lo que se llama «teatro del honor» logra así también su molde y su estructura más o menos normativa.

En Francia, la situación es más o menos parecida. Hay también un teatro cortesano, como el de Molière, al servicio exclusivo del rey, y otro académico, representado en la ciudad, pero fuera de la corte. En Inglaterra está Shakespeare, aunque, claro está, Shakespeare… es otra cosa.

Pero no se trata solo del caso de Shakespeare, como el más sintomático en la formación de la escena clásica, sino que se trata, en general, del Teatro isabelino: pues se llama Teatro isabelino no solo a Shakespeare sino a toda una serie de nombres que escribían y representaban por el mismo tiempo, como Marlowe, Ben Jonson, Ford, y que actuaban en teatros profesionales, como el Globo, el más famoso de todos, teatro donde además de la obra se podían dar luchas de animales, juegos, etcétera.

Pues bien: el texto isabelino, que se forma de una manera literal en torno a estos teatros profesionales, constituye ya una actividad propia del mercantilismo, y en general un perfeccionamiento de todas esas relaciones de ruptura que aparecen con los actores, aún muy ligados a las cortes en España y menos en Italia. No es que el teatro inglés no tuviera relación con la nobleza, pero sí logró una independencia mucho mayor que en los demás sitios. A partir de Shakespeare, que es su símbolo máximo, el teatro clásico se escinde en dos actitudes escénicas: por un lado, una escena que puede representar Molière en Francia y también Racine y Corneille, Goldoni en Italia (donde la escena va adquiriendo un distanciamiento evidente respecto a las normas generales establecidas en la ideología de la nobleza o de la corte); por otro lado, en España, el desarrollo del teatro del «honor» que está mucho más cerca de esas normas nobiliarias en cuanto a que, como dijimos, hay una reversión hacia los valores feudales en la estructura general del país, como lo prueba la propia Inquisición y la propia clave de este teatro que es, como digo, el Honor (valor clave por excelencia), de la sangre, y por lo tanto de la jerarquía feudal.

Pues bien, este desarrollo producirá en Europa en general un nuevo teatro que aparece en el s. XVIII, sobre todo en los autores franceses, teorizado por Diderot con el nombre de «drama burgués» y cuya ejemplificación máxima sería la obra de Marivaux (por ejemplo, la titulada El juego del amor y del azar)[115]. En España será Moratín el que realizará este modelo de drama burgués con obras como El sí de las niñas o La comedia nueva, etc. No cabe duda de que, al menos en el ámbito literario, hay un momentáneo triunfo de la ideología burguesa que consigue la prohibición de los Autos sacramentales.

Por ahora hemos visto en nuestro análisis, por un lado, como estas enunciaciones que se llaman poesía o narrativa, o teatro, etc., están producidas directamente en el juego de determinados enunciados ideológicos. Nos falta por ver cuál es su mecanismo específico de producción, pero para verlo deberemos volver atrás puesto que habíamos dicho que la ideología no era ni falsa conciencia, ni alienación, ni una desviación más o menos voluntaria que el sujeto haría de su pensamiento por influencias de intereses, de los que el pensamiento mismo llama exteriores o empíricos, en algún modo ajenos al interior puro del sujeto. Debemos, pues, volver aquí para comprender cuál es el mecanismo general del funcionamiento de un sistema ideológico. Veremos así cómo se engendran o se segregan los diversos campos o los diversos discursos de ese sistema, y veremos –solo entonces– cómo funcionan y cómo se segregan esos discursos que la ideología burguesa ha llamado literarios, pensándolos a través del sujeto bien como expresión de sus sentimientos, bien como proyección de la forma de su espíritu, o bien como encarnación de la belleza o de la estética, etc.

Insisto: que el concepto de perro no ladra es quizás lo que más trabajo cuesta entender. Pierre Vilar –nada menos– ha llegado a decir que es imposible conceptualizar la historia porque la historia se mueve mientras que el concepto es quieto y abstracto[116]. En consecuencia: no se puede conceptualizar un río. De ahí la tradicional oposición entre el Contenido y la Forma (que evidentemente no son categorías conceptuales, sino signos políticos). Es triste, pero es así. El Contenido puede ser Max Weber (pero por supuesto lo son Lukács y Goldmann: ¡los sociologos!). La Forma (vs. el contenido o lo social) está clara: Kelsen vs. Poulantzas; Wittgenstein vs. Lukács, Spitzer vs. Goldmann. Dos caras siempre de la misma moneda, sea el rostro de la moneda el de Kant, el de Hume o el de Hegel.

Solo que las preguntas sobre el teatro –sobre la literatura– son mucho más directas. Estas por ejemplo: ¿cómo «leer»?, ¿cómo ver?, ¿cómo escuchar?

---

[1] [Pierre Corneille, L'illusion comique/La comedia de las visiones

(1639), Barcelona, Bosch, 1976, p. 282 (Acto V, escena V, vv. 1634-1635): «d'une pièce tragique / Qu'il expose aujourd'hui sur la scène publique». (Ed. cast.: A. Verjat Massmann)].

[2] Esto no evita la ambigüedad de Bances, que sería necesario estudiar mucho más detenidamente. [Véase Francisco A. Bances Candamo, Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos, Londres, Tamesis, 1970 (ed.: Duncan W. Moir). Cfr. Juan Manuel Rozas, «La licitud del teatro y otras cuestiones literarias en Bances Candamo, escritor límite», Segismundo. Revista hispánica de teatro, 2 (1965), pp. 247-275; Ignacio Arellano, «Teoría dramática y práctica teatral. Sobre el teatro aúlico y político de Bances Candamo», Criticón, 42 (1988), pp. 169-193; Ignacio Arellano, «Bances Candamo, poeta aúlico. Teoría y práctica en el teatro cortesano del postrer Siglo de Oro», Iberorromania, 27-28 (1988), pp. 42-60, y Juan Ignacio Arias Krause, Patricio Landaeta Mardones, «Comedia de la política y políticas de la comedia. Ensayo de teología política», Atalanta, 5/1 (2017), pp. 63-81. Y, además, véase Marc Vitse, Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIe siècle, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990 (2.a ed.)].

[3] [Véase Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 45-51, 102-105 y 263-265 (2017, pp. 41-46, 91-93 y 241-243); La literatura del pobre, cit., 2.a ed., pp. 121-122, 175-176 y 370-372, y El escritor que compró su propio libro. Para leer El Quijote, cit., pp. 42-45 y 213-214 (2013, pp. 42-45 y 215-216), y además cfr., el ya citado, «La mirada distante: el nacimiento del teatro moderno», Edad de Oro, XVI (1997), pp. 277-295, que fue reeditado, con el título «El nacimiento del teatro moderno», en Juan Carlos Rodríguez, De qué hablamos cuando hablamos de literatura, cit., 2002, pp. 571-596].

[4] [Cfr. Francisco Ortiz, La apología en defensa de las comedias que se representan en España (ca. 1614), Chapel Hill, University of North Carolina, 1977 (ed.: Louis C. Pérez); Charles Davis y J. E. Varey, Los Corrales de Comedias y los Hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos, Londres, Tamesis, 1997; John E. Varey, «Los hospitales y los primeros corrales de comedias», en

Luciano García Lorenzo y J. E. Varey (eds.), Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales, Londres, Tamesis, 1992, pp. 9-17, y José M.a Ruano de la Haza y John Jay Allen, Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia, Madrid, Castalia, 1994].

[5] [Véase Bartolomé de Torres Naharro, Comedias. Soldadesca. Tinelaria. Himenea, Madrid, Castalia, 1981 (ed.: D. W. McPheeters), y Teatro completo, Madrid, Cátedra, 2013 (ed. Julio Vélez-Sáinz)].

[6] [Véase Juan del Encina, Poesía lírica y cancionero musical, Madrid, Castalia, 1975 (ed.: R. O. Jones y Carolyn R. Lee), y Obras completas, Madrid, Espasa-Calpe, 1978 y 1983, 4 vols. (ed.: Ana María Rambaldo)].

[7] [Véase Pierre Vilar, Crecimiento y desarrollo. Economía e historia. Reflexiones sobre el caso español, Barcelona, Ariel, 1964, y Cataluña en la España moderna. 3. La formación del capital comercial, Barcelona, Crítica, 1987].

[8] [Véase José María López Piñero, La introducción de la ciencia moderna en España, Barcelona, Ariel, 1969; Medicina, historia, sociedad, Barcelona, Ariel, 1973, y El Hospital de Ignoscents, folls e orats (1409-1512) y la medicina valenciana durante el siglo XV, Valencia, Ajuntament de València, 2009].

[9] [Véase José Antonio Maravall, Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966 (nueva ed.: Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento, Madrid, Alianza Editorial, 1986)].

[10] [Julián Gállego, «El Madrid de los Austrias: Un urbanismo de teatro», Revista de Occidente, XXV/73 (abril 1969), pp. 19-54. Y cfr. María José del Río Barredo, Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica, Madrid, Marcial Pons, 2000].

[11] [Véase P. Juan de Mariana, Tratado contra los juegos públicos (1609), en Obras del padre Juan de Mariana, Madrid, BAE/ Rivadeneyra, 1950, tomo XXXI, pp. 413-462, cita en p. 429; y Tratado contra los juegos públicos, Granada, Universidad de

Granada, 2004 (ed.: José Luis Suárez García). Cfr. José Luis Suárez García, «Enemigos del teatro en el Siglo de Oro: el padre Juan de Mariana», en Y. Campbell (ed.), El escritor y la escena. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón (9-12 de marzo de 1994, Ciudad Juárez), México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1995, pp. 119-133].

[12] [Baltasar Gracián, Agudeza y arte de ingenio, cit., tomo I, «Discurso XXVII. De las crisis irrisorias», pp. 265-276, cita en p. 271, y Obras Completas (2001), cit., p. 542].

[13] [Véase Miguel de Giginta, Tractado de remedio de pobres (1579), Barcelona, Ariel, 2000 (ed. y estudio introductorio: Félix Santolaria Sierra), y Michel Cavillac, «La reforma de la Beneficiencia en la España del siglo XVI: la obra de Miguel Giginta», Estudios de Historia Social, 10-11 (1979), pp. 7-59].

[14] Cfr. el magnífico libro de Concepción Félez Lubelza: El Hospital Real de Granada. Los comienzos de la arquitectura pública, Granada, Universidad de Granada, 1979. [Véase reedición facsímil, con «Estudio preliminar» de Ignacio Henares Cuéllar, en: Granada, Universidad de Granada, 2012].

[15] [Véase Jean Sentaurens, «Sobre el público de los “corrales” sevillanos en el Siglo de Oro», en J.-F. Botrel y S. Salaün (eds.), Creación y público en la literatura española, Madrid, Castalia, 1974, pp. 56-92, esp. p. 57, y cfr. Jean Sentaurens, Seville et le théâtre. De la fin du Moyen Âge à la fin du XVIIe siècle, Burdeos, Presses Universitaires, 1984, 2 vols.].

[16] [Véase Domingo Ynduráin, «Estudio preliminar», en Calderón de la Barca, El Gran Teatro del Mundo, Madrid, Alhambra, 1981, pp. 1-121, citas en pp. 17-18 (ed.: Domingo Ynduráin)].

[17] [Véase Grace Frank, The Medieval French Drama, Oxford, Oxford University, 1967; Erich Auerbach, «VII. Adán y Eva», en Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental, México, FCE, 1950, pp. 139-165; Joseph E. Gillet, «Torres Naharro and the Spanish Drama of the 16th Century», en VV.AA., Estudios eruditos in memoriam de A. Bonilla y San Martín,

Madrid, Universidad Central, 1927-1930, vol. II, pp. 437-468, y «Torres Naharro and the Spanish Drama of the Sixteenth Century», Hispanic Review, V/3 (julio 1937), pp. 193-207].

[18] [Véase Norman D. Shergold, A History of Spanish Stage: from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century, Oxford, Clarendon, 1967; John E. Varey y Norman D. Shergold, Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudios y documentos, Londres, Tamesis, 1971; Norman D. Shergold y John E. Varey, Representaciones Palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos, Londres, Tamesis, 1982; John E. Varey y Norman D. Shergold, Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España, Londres, Tamesis, 1985, y John G. Weiger, Hacia la comedia: de los valencianos a Lope, Madrid, Cupsa, 1978].

[19] [Cfr. Ángel Valbuena Prat (ed.), Teatro doctrinal y religioso de Calderón, Barcelona, Vergara, 1965; Ángel Valbuena Prat, El teatro español en su Siglo de Oro, Barcelona, Planeta, 1969; Alexander A. Parker, The Allegorical Drama of Calderón. An Introduction to the Autos Sacramentales, Oxford-Londres, Dolfin Book, 1943 (ed. cast.: Los autos sacramentales de Calderón de la Barca, Barcelona, Ariel, 1983); Bruce W. Wardropper, Introducción al Teatro religioso del Siglo de Oro (Evolución del Auto Sacramental: 1500-1648), Madrid, Revista de Occidente, 1953 (nueva ed.: Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: evolución del auto sacramental antes de Calderón, Salamanca, Anaya, 1967)].

[20] [Henri Rey-Flaud, Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age, París, NRF, 1973].

[21] [Fernando Lázaro Carreter, «Prólogo. El teatro español durante la Edad Media», en Teatro medieval, Valencia, Castalia, 1958, pp. 7-62 (2.a ed.: Madrid, Castalia, 1965). Y ahora cfr. Ronald E. Surtz (ed.), Teatro castellano de la Edad Media, Madrid, Taurus, 1992; Eva Castro y Miguel Ángel Pérez Priego (eds.), Teatro medieval. 1. El drama litúrgico. 2. Castilla, Barcelona, Crítica, 1997, 2 vols., y Miguel Ángel Pérez Priego, Teatro medieval, Madrid, Cátedra, 2009].

[22] Toda esta problemática tradicional puede verse condensada y resumida ahora en Ángel Gómez Moreno, El teatro medieval

castellano en su marco románico, Madrid, Taurus, 1991. Véase igualmente Miguel Ángel Pérez Priego, Teatro Renacentista, Barcelona, Plaza & Janés, 1987, con una bibliografía muy útil. Cfr. igualmente los exhaustivos trabajos de Humberto López Morales.

[23] Sobre toda la complejidad del teatro renacentista véase la Historia del Teatro en España. Vol. I dirigida por José María Díez Borque y Ronald E. Surtz (Madrid, Taurus, 1983); y la Historia y Crítica de la Literatura Española dirigida por Francisco Rico: Volúmenes I, II, en edición de: Alan Deyermond, «Edad Media», 1979 (Primer suplemento, 1991), y Francisco López Estrada, «Siglos de Oro: Renacimiento», 1980 (Primer suplemento, 1991).

[24] [Véase Abilio Barbero y Marcelo Vigil, La formación del feudalismo en la Península Ibérica, Barcelona, Crítica, 1978].

[25] El público que, a la vez, a) paga y por eso juzga; pero b) el público que «antes de entrar o de pagar» ya ha entregado su soberanía, y se va a creer lo que va a ver.

[26] Cfr. Charles V. Aubrun, «Nouveau public, nouvelle comédie à Madrid au XVIIe siècle», en VV.AA., Dramaturgie et société. Rapports entre l'oeuvre théâtrale, con interprétation et son public, aux XVIe et XVIIe siècles, París, C.N.R.S., 1968, tomo I, pp. 1-7. [Y Charles V. Aubrun, La comedia española, Madrid, Taurus, 1968].

[27] [Véase Juan de Timoneda, Obras, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1947-1948, 3 vols. (ed.: E. Juliá Martínez) y Las tres comedias del facundíssimo Poeta Juan Timoneda dedicadas al illustre señor don Ximén Pérez de Calatayú y Villarragut, etc., Madrid, Tipografía de Archivos, 1936 (ed. facsímil: Valencia, 1559). Cfr. Eduardo Juliá Martínez, «Originalidad de Timoneda», Revista Valenciana de Filología, 1-4, 5 (1955-1958), pp. 91-151; María del Pilar Aróstegui, «La dramaturgia de Juan Timoneda», Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, 48 (1972), pp. 201-230; Manuel V. Diago, «Joan Timoneda: una dramaturgia burguesa», Cuadernos de Filología, 3 (1981), pp. 45-65, y César Oliva, «El oficio de dramaturgo de Joan de Timoneda», Revista canadiense de estudios hispánicos, 25/1 (2000), pp. 19-27].

[28] [Véase Rinaldo Froldi, Lope de Vega y la formación de la

Comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y el primer teatro de Lope, Salamanca, Anaya, 1973 (2.a ed.)].

[29] [Ibidem, p. 73].

[30] [Véase Luis de Milán, Libro intitulado El Cortesano. Libro de motes de damas y caballeros, Madrid, Aribau, 1874 («Advertencia preliminar», de F. del V. y J.S.R.), e Isabel Vega Vázquez, El libro de motes de damas y caballeros de Luis de Milán. Edición crítica y estudio, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 2006].

[31] [Cfr. Manuel V. Diago, «Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional», Criticón, 50 (1990), pp. 41-65].

[32] [Cfr. Henri Mérimée, El arte dramático en Valencia: desde los orígenes hasta principios del siglo XVII (1913), Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1985, 2 vols., y E. Juliá Martínez, «La literatura dramática del siglo XVI», en Guillermo Díaz Plaja (dir.), Historia general de las literaturas Hispánicas, Barcelona, Barna, 1953, vol. III, pp. 105-213].

[33] [Véase Juan Fernández de Heredia, Coloquio de las damas, en Obras, Madrid, Espasa-Calpe, 1955 (ed.: Rafael Ferreres)].

[34] [Rinaldo Froldi, Lope de Vega y la formación de la Comedia…, cit., p. 90, n. 118].

[35] [Véase Agustín González de Amezúa (ed.), Epistolario de Lope de Vega Carpio, Madrid, Tip. Archivos Olózaga, 1935-1943, 4 vols. Reimp. facsímil: Madrid, RAE, 1989 (los dos primeros, con el título Lope de Vega en sus cartas, son «Introduccion» a los dos siguientes, que publican el «Epistolario»); Lope de Vega, Cartas, Madrid, Castalia, 1985 (ed.: Nicolás Marín), y Lope de Vega, Cartas (1604-1633), Madrid, Cátedra, 2018 (ed.: Antonio Carreño). Y cfr. Lope de Vega, Cartas completas, Buenos Aires, Emecé, 1948, 2 vols. (ed.: Ángel Rosenblat / «Nota preliminar»: Ramón Gómez de la Serna); Cartas, Newark/Delaware, Juan de la Cuesta, 2013 (ed.: Donald McGrady), y Obras completas. Prosa, III. Epistolario, I (1604-1633), Madrid, Fund. José Antonio de Castro, 2009 (ed.: Antonio Carreño)].

[36] [Véase Lope de Vega, El perro del hortelano. El castigo sin venganza, Madrid, Castalia, 1968 (ed.: A. David Kossoff), y El castigo sin venganza, Madrid, Cátedra, 2010 (ed.: Antonio Carreño)].

[37] [Véase Lope de Vega, La Circe, en Lope de Vega, Obras Poéticas, I, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 915-1318 (ed.: José M. Blecua), y La Circe, en Lope de Vega, Obras Completas. Poesía, IV, Madrid, Fund. José Antonio Castro, 2003 (ed.: Antonio Carreño); Lope de Vega, Isidro, Madrid, Cátedra, 2010 (ed.: Antonio Sánchez Jiménez); Lope de Vega, La Dragontea, en Obras completas de Lope de Vega, Madrid, CSIC, 1965, vol. I, pp. 174-258 (ed.: J. de Entrambasaguas), y La Dragontea, Madrid, Cátedra, 2007 (ed.: Antonio Sánchez Jiménez)].

[38] [Véase Marcelino Menéndez Pelayo, Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, Santander, Aldus/CSIC, 1949, 6 vols. (ed.: A. Bonilla San Martín y Miguel Artigas); Ramón Menéndez Pidal, «Lope de Vega, el Arte nuevo y la nueva biografía», Revista de Filología Española, XXII (1935), pp. 337-387 (reimp. en: De Cervantes y Lope de Vega, Madrid, Espasa-Calpe, 1940, pp. 69-143); Ramón Menéndez Pidal, «El lenguaje de Lope de Vega», en El P. Las Casas y Vitoria con otros temas de los siglos XVI y XVII, Madrid, Espasa-Calpe, 1940, pp. 99-121; Américo Castro y Hugo Rennert, Vida de Lope de Vega (1562-1635), Madrid, Sucesores de Hernando, 1919 [2.a ed.: Salamanca, Anaya, 1969 (Notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter)]; José F. Montesinos, Estudios sobre Lope de Vega, Anaya, Salamanca-Madrid, 1967; Dámaso Alonso, «Lope de Vega, símbolo del Barroco», en Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, Madrid, Gredos, 1971, pp. 417-478; Dámaso Alonso, «La correlación poética en Lope (de la juventud a la madurez)», Revista de Filología Española, XLIII (1960), pp. 355-398; Alonso Zamora Vicente, Lope de Vega, su vida y su obra, Madrid, Gredos, 1969 (2.a ed.); José Manuel Blecua (ed.), «Introducción», en Lope de Vega, Obras poéticas, I, Barcelona, 1969, pp. vii-lxx; Fernando Lázaro Carreter, Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega, Madrid, Cátedra, 1974, y Francisco Márquez Villanueva, Lope: vida y valores, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1988. Y, ahora, además cfr. Enrique García Santo-Tomás, La creación del Fénix:

recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega, Madrid, Gredos, 2000; Antonio Sánchez Jiménez, Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio, Woodbridge, Tamesis, 2006; Felipe B. Pedraza Jiménez, Lope de Vega. Vida y literatura, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2008; Felipe B. Pedraza, Lope de Vega. Pasiones, obra y fortaleza del «Monstruo de Naturaleza», Madrid, Edaf, 2009; Ignacio Arellano, Carlos Mata, Vida y obra de Lope de Vega, Madrid, Homo Legens, 2011; José Florencio Martínez, Biografía de Lope de Vega 1562-1635. Un friso literario del Siglo de Oro, Barcelona, PPU, 2011; Antonio Sánchez Jiménez, Lope. El verso y la vida, Madrid, Cátedra, 2018, y Antonio Carreño, Que en tantos cuerpos vive repetido (Las voces líricas de Lope de Vega), Madrid, Cátedra, 2020].

[39] [Lope de Vega, «225. Soneto 188. Suelta mi manso, mayoral extraño», «226. Soneto 189. Querido manso mío, que venistes», «428. Vireno, aquel mi manso regalado», en Lope de Vega, Rimas humanas y otros versos, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 359-360 y 858 (ed.: Antonio Carreño)].

[40] [Véase Fernando Lázaro Carreter, «Lope, pastor robado. Vida y arte en los sonetos de los mansos», en Estilo barroco y personalidad creadora, cit., pp. 149-167. Y además cfr. José Lara Garrido, «Acotaciones complementarias al motivo de los mansos en Lope de Vega», Dicenda, 2 (1983), pp. 111-120, y Maurice Molho, «Teoría de los mansos: un triple soneto de Lope de Vega», Bulletin Hispanique, 93/1 (enero-junio 1991), pp. 135-155].

[41] [Véase Lope de Vega, La Dorotea, Madrid, Castalia, 1968 (ed.: Edwin S. Morby); La Dorotea, Madrid, Cátedra, 1996 (ed.: José Manuel Blecua), por la que se cita, y La Dorotea, Madrid, RAE, 2012 (ed.: Donald McGrady)].

[42] [Lope de Vega, «5. Sale la estrella de Venus», en Lope de Vega, Rimas humanas y otros versos, cit., pp. 22-25 (vv. 33-36)].

[43] [Véase Joaquín de Entrambasaguas, «Los famosos “libelos contra unos cómicos”, de Lope de Vega», en Estudios sobre Lope de Vega. Tomo Tercero, Madrid, CSIC, 1958, pp. 7-74, soneto en pp. 71-72].

[44] Id est: por esto «me persigue». Cfr. Atanasio Tomillo y Cristóbal Pérez Pastor, Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos, Madrid, Tip. Fortanet, 1901, p. 70.

[45] [Cfr. José F. Montesinos, «Las poesías líricas de Lope de Vega» (1925-1926), en Estudios sobre Lope de Vega, cit., pp. 129-213, y Amado Alonso, «Vida y creación en la lírica de Lope de Vega», Cruz y Raya, XXXIV (1936), pp. 65-106 (reimp. en: Amado Alonso, Materia y forma en poesía, Madrid, Gredos, 1969, pp. 108-145)].

[46] [Véase Lope de Vega, Poesías líricas. I. Primeros romances. Letras para cantar. Sonetos, y II. Canciones. Epístolas. Romances. Poemas diversos, Madrid, La Lectura, 1925, 2 vols. Reimp.: Madrid, Espasa-Calpe, 1951-1952 (Ed., prólogo y notas: José F. Montesinos); Lope de Vega, Obras poéticas. I, Barcelona, Planeta, 1969 (ed.: José Manuel Blecua), y Lírica, Madrid, Castalia, 1981 (Selección, introd. y notas: José M. Blecua)].

[47] [Lope de Vega, «19. De pechos sobre una torre», en Rimas humanas y otros versos, cit., pp. 65-66].

[48] [Lope de Vega, Romances de juventud, Madrid, Cátedra, 2015, pp. 275-279, para el romance «De pechos sobre una torre», y passim (ed.: Antonio Sánchez Jiménez)].

[49] [Lope de Vega, «2. Mira, Zaide, que te digo», en Rimas humanas y otros versos, cit., pp. 12-14, y La Dorotea, cit., pp. 445-453 (Acto V, escenas IV y V)].

[50] [Lope de Vega, «16. Hortelano era Belardo», en Rimas humanas y otros versos, cit., pp. 56-59].

[51] [Lope de Vega, «22. En una playa amena», en Rimas humanas y otros versos, cit., pp. 75-76, (vv. 31-36), y «En una playa amena», en Arcadia, prosas y versos, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 232-235 (ed.: Antonio Sánchez Jiménez)].

[52] [Lope de Vega, «10. Contemplando estaba Filis», en Rimas humanas y otros versos, cit., pp. 41-43, (vv. 31-36)].

[53] [Ibidem, «18. Llenos de lágrimas tristes», pp. 63-64].

[54] [Lope de Vega, La Arcadia, Madrid, Cátedra, 1975 (ed.: Edwin S. Morby), y Arcadia, prosas y versos, cit. (ed.: Antonio Sánchez Jiménez)].

[55] [Cfr. Othón Arróniz, La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española, Madrid, Gredos, 1969].

[56] [Luis de Góngora, «L. A la Arcadia, de Lope de Vega Carpio» (1598), en Obras Completas, cit., p. 534, y «428. A la Arcadia, de Lope de Vega Carpio», Obras completas. I…, cit., p. 625].

[57] [Francisco de Quevedo, «829. Quevedo contra Góngora. Soneto», en Obra poética, cit., vol. III, p. 238, y Poesía original completa, cit., p. 1094].

[58] [Cfr. Américo Castro y Hugo Rennert, Vida de Lope de Vega (1562-1635) (1919), cit., «Notas adicionales» de Fernando Lázaro Carreter, pp. 515-560].

[59] Pues es cierto también, como indicábamos, que Lope pretende, al menos en su última etapa, perdurar precisamente a través de sus poemas «privados» (los sonetos, las rimas, la épica, etc.), los propios de la Norma docta.

[60] Véase Lope de Vega, El peregrino en su patria, Madrid, Castalia, 1973, p. 63 (ed.: Juan Bautista Avalle-Arce). [Y Lope de Vega, El peregrino en su patria, Madrid, Cátedra, 2016 (ed.: Julián González-Barrera)].

[61] [Lope de Vega, «247. Epístola al contador Gaspar de Barrionuevo. Gaspar, no imaginéis que con dos cartas», en Rimas humanas y otros versos, cit., pp. 487-505, cita en pp. 495-496, vv. 178-189 (ed.: Antonio Carreño), y «Epístola al contador Gaspar de Barrionuevo», en Lope de Vega, Obras poéticas, I, cit., pp. 229-242, cita en pp. 235-236 (ed.: José Manuel Blecua), Y cfr. Claudio Guillén, «Las epístolas de Lope de Vega», Edad de Oro, XIV (1995), pp. 161-177].

[62] [Ibidem, p. 496, v. 196, e idem, p. 236].

[63] [Ibidem, p. 497, vv. 208-209, e idem].

[64] [Lope de Vega, «339. Égloga a Claudio. Claudio, si quieres divertir un poco», en Rimas humanas y otros versos, cit., pp. 696-717, cita en p. 703 (vv. 175-180). Y cfr. Lope de Vega, Arte nuevo de hacer comedias, cit.: «y yo las escribí de once y doce años / de a cuatro actos y de a cuatro pliegos, / porque cada acto un pliego contenía;», pp. 318-319 (vv. 219-221) y «Tenga cada acto cuatro pliegos solos, / que doce están medidos con el tiempo / y la paciencia del que está escuchando», p. 331 (vv. 338-340)].

[65] [Lope de Vega, «247. Epístola al contador Gaspar de Barrionuevo. Gaspar, no imaginéis que con dos cartas», en Rimas humanas y otros versos, cit., p. 499, vv. 244-246, y en Obras poéticas, I, cit., p. 237. Y cfr. José Manuel Rico García y José Solís de los Santos, «La sonetada a Lope del Cartapacio de Palomo», Anuario Lope de Vega, XIV (2008), pp. 235-268].

[66] [Cfr. Juan Manuel Rozas, El ciclo «de senectute»: Lope y Felipe IV, Badajoz-Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982 (reimp. en: Juan Manuel Rozas, «Lope de Vega y Felipe IV en el ciclo de senectute», Estudios sobre Lope de Vega, cit., pp. 73-131). Y cfr. además: Maria Grazia Profeti, «El último Lope», en Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal (eds.), La década de oro de la comedia española 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, 9-11 julio 1996, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 1997, pp. 11-39; Rafael González Cañal, «Lope, la corte y los "pájaros nuevos"», Anuario Lope de Vega, 8 (2002), pp. 139-162; Joan Oleza, «Las opciones dramáticas de la senectud de Lope», en José M.a Díez-Borque y José Alcalá-Zamora (eds.), Proyección y significados del teatro clásico español, Madrid, Seacex, 2004, pp. 257-278; Mercedes Blanco, «La polémica como fermento creativo en el Lope de la vejez (1621-1635)», Anuario Lope de Vega, 14 (2008), pp. 37-66; Julián González-Barrera, «Las bizarrías de Belisa o la última bala contra los "pájaros nuevos"», Monteagudo, 15 (2010), pp. 105-118, y Antonio Sánchez Jiménez, «Lope último: alegrías y reveses (1621-1635)», en Lope de Vega. El verso y la vida, cit., pp. 277-345].

[67] [Lope de Vega, «339. Égloga a Claudio. Claudio, si quieres divertir un poco», en Rimas humanas y otros versos, cit., p. 716 (vv. 515-516). Cfr. José Manuel Rozas, «El género y el significado de la

Égloga a Claudio de Lope de Vega», en VV.AA., Serta Philologica. Homenaje a F. Lázaro Carreter. II. Estudios de literatura y crítica textual, Madrid, Cátedra, 1983, vol. II, pp. 465-484 (reimp. en: José Manuel Rozas, Estudios sobre Lope de Vega, cit., pp. 169-196), y Gonzalo Sobejano, «Anotaciones a la epístola A Claudio de Lope de Vega», en Isabel Lozano y Juan C. Mercado (coords.), Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner, cit., pp. 659-674].

[68] [Lope de Vega, idem, p. 714, vv. 443-444].

[69] [Lope de Vega, «Epístola Nona. A don Francisco López de Aguilar», en Lope de Vega, Obras poéticas, I, cit., pp. 1311-1318, cita en p. 1311].

[70] [Ibidem, p. 1311].

[71] [Cfr. Felipe B. Pedraza Jiménez, «De Lope a Calderón. Notas sobre la sucesión en la monarquía dramática», en José Alcalá-Zamora y Ernest Belenguer (coords.), Calderón de la Barca y la España del Barroco, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales/Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, vol. 2, pp. 831-853].

[72] [Véase Bruce W. Wardropper, Elder Olson, Teoría de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro, Barcelona, Ariel, 1978, y Jean Canavaggio (ed.), La Comedia, Madrid, Casa de Velázquez, 1995].

[73] [Véase Alfredo Hermenegildo, Los trágicos españoles del siglo XVI, Madrid, FUE, 1961, y La tragedia en el Renacimiento Español, Barcelona, Planeta, 1973].

[74] [Véase Juan Carlos Rodríguez, «Lo natural y el uso de las palabras», en Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 273-280 (2017, pp. 251-257)].

[75] [Véase Alfredo Hermenegildo, «La tragedia: de Pérez de Oliva a Juan de la Cueva», en Javier Huerta Calvo (ed.), Historia del teatro español, 1. De la Edad Media a los Siglos de Oro, Madrid, Gredos, 2003, pp. 75-500; Luis Gil Fernández, «Terencio en España:

del Medievo a la Ilustración», en Estudios de humanismo y tradición clásica, Madrid, Universidad Complutense, 1984, pp. 95-125, y Karl Alfred Blüher, Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII, Madrid, Gredos, 1983].

[76] [Véase Luis Gil Fernández, Panorama social del humanismo español (1500-1800), Madrid, Alhambra, 1981 (nueva ed.: Madrid, Tecnos, 1997)].

[77] [Lope de Vega, «A un amigo de Valladolid. Toledo, 14 de agosto de 1604», en Cartas, cit., pp. 67-69, cita en p. 68 (ed.: Nicolás Marín), y Cartas (1604-1633), cit., pp. 99-102 (ed.: Antonio Carreño)].

[78] Cfr. al respecto los textos decisivos de Antonio García Berrio: Introducción a la poética clasicista: Cascales, Barcelona, Planeta, 1975; Formación de la teoría literaria moderna. La tópica horaciana en Europa, Madrid, Cupsa, 1977, y Formación de la teoría literaria moderna /2. Poética manierista del Siglo de Oro, Murcia, Universidad de Murcia, 1980. [Y véase Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo (eds.), Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco, Madrid, Gredos, 1965 (nueva ed. aumentada, 1972)].

[79] [Cfr. Agustín de la Granja (ed.), La vida de San Eustaquio. Comedia jesuítica del Siglo de Oro, Granada, Universidad de Granada/Secretariado de Publicaciones, 1982; Jesús Menéndez Peláez, Los Jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995; Cayo González Gutiérrez, El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640) y Edición de la Tragedia de San Hermenegildo, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997; Marc Vitse, «Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro: algunas reflexiones sobre una paradoja», en VV.AA., Congreso Internacional «Los mundos de Javier» (Pamplona, 8-11 de noviembre de 2006), Pamplona, Gobierno de Navarra/Institución Príncipe de Viana, 2008, pp 445-457, y Julián J. Lozano Navarro, La Compañía de Jesús y el poder en la España de los Austrias, Madrid, Cátedra, 2005].

[80] Cervantes no es un escritor culto en contra de lo popular, sino en contra de lo popular mal hecho. No es un escritor privado frente

a la representación, sino que busca, al contrario, una representación popular «bien hecha», no sacralizada.

[81] [Véase Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 66-87 (2017, pp. 59-78)].

[82] Posteriormente veremos la cuestión clave de la Virtud/ Nobleza; Arte/Naturaleza.

[83] [Cfr. Othón Arróniz, Teatros y escenarios del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1977; José María Díez Borque, Sociología de la comedia española del siglo XVII, Madrid, Cátedra, 1976, y José María Díez Borque, Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega, Barcelona, A. Bosch, 1978].

[84] [Véase, además, Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 50-51 (2017, pp. 45-46)].

[85] Cfr., obviamente, sobre toda esta temática, Wardropper, Valbuena, D. Yndurain, Díez Borque, etc.

[86] Cfr. Domingo Ynduráin, que señala en estricto este rastreamiento de «pistas». De cualquier modo, nadie como Umberto Eco, ya desde su lejana tesis sobre la Estética Medieval a su deslumbrante El Nombre de la Rosa, ha escrito algo parangonable respecto a esta cotidianización de la liturgia que nosotros llamamos Sacralización del Orden. Incluso Duby ha tenido que reconocer públicamente que no hay nada narrativamente más «científico» que El Nombre de la Rosa.

[87] [Véase Domingo Ynduráin, «Estudio preliminar», en Calderón de la Barca, El Gran Teatro del Mundo, cit., p. 17. Y cfr. Domingo Ynduráin, «Los autos sacramentales», en José Monleón (ed.), III Jornadas de Teatro Clásico Español (Almagro, 1980), Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 233-259].

[88] [Véase Marcel Bataillon, «Essai d'explication de l'auto sacramental», Bulletin Hispanique, 42/3 (1940), pp. 193-212 (ed. cast.: «Ensayo de explicación del auto sacramental», en Marcel

Bataillon, Varia lección de clásicos españoles, Madrid, Gredos, 1964, pp. 183-205)].

[89] [Cfr. Pedro Calderón de la Barca, El Gran Teatro del Mundo, Madrid, Alhambra, 1981 (ed.: Domingo Ynduráin), por la que se cita; y también: El Gran Teatro del Mundo, Barcelona, Crítica, 1997 (ed. y «Estudio preliminar»: John J. Allen y Domingo Ynduráin].

[90] [Ibidem, p. 132 (vv. 41-42 y 46)].

[91] [Ibidem, p. 133 (vv. 83-86)].

[92] [Véase Luis Astrana Marín, «Carta CXXXIV. A don Antonio de Mendoza», en Epistolario Completo de D. Francisco de Quevedo-Villegas, cit., pp. 253-260, cita en p. 256].

[93] [Véase Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 102-105 (2017, pp. 91-93)].

[94] [Ibidem., los apartados: «Las ideologías de la transición» y «La noción de transición: tecnicismo y culturalismo»].

[95] [Cfr. Emilio Cotarelo y Mori, Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904. Reed. facsímil: Granada, Universidad de Granada, 1997 (ed.: José Luis Suarez García). También disponible, su primera edición, en la «Biblioteca Digital de Castilla y León» (https://bibliotecadigital.jcyl.es/en/consulta/registro.do?id=32542)].

[96] [Cfr. Eugenio Asensio, Itinerario del Entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo, Madrid, Gredos, 1971 (2.a ed.)].

[97] [William Shakespeare, Hamlet, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 407-411. Acto III, escena II, vv. 1-48 (ed. revisada, 2019. Trad. esp.: ed. bilingüe del «Instituto Shakespeare» dirigida por Manuel Ángel Conejero-Tomás Dionís-Bayer)].

[98] Así, cuando hablamos de valorización del lenguaje teatral, no nos referimos solo –o en absoluto– al nivel mercantil, sino sobre

todo al propiamente literario o ideológico; es el caso de San José: humillado en la Edad Media, prohibido después como «cornudo» y revalorizado posteriormente, a partir del XVIII, como Padre de Familia y/o Artesano… Obvio es decir que la función del padre en la familia burguesa actual ha servido tanto para Freud como para el puritanismo familiarista de USA o la reevangelización actual del Vaticano. Era algo previsto por teólogos tan claves como Balthasar o Rhaner y, por supuesto, por los jesuitas de El Salvador. Pero esta es indudablemente otra historia: casi todos están ya asesinados. [Cfr. Paul Payan, Joseph. Une image de la paternité dans l'Occident médiéval, París, Aubier, 2006; Antonio Rodríguez-Moñino, Edward M. Wilson, «El Auto de la Confusión de San José, suprimido en 1588 por la Inquisición», Ábaco. Estudios sobre literatura española, 4 (1973), pp. 8-53; Antonio Moreno Almárcegui, «La devoción a San José. ¿Un nuevo modelo de virilidad? El caso en España. Siglos XV al XVIII», Cauriensia, IX (2014), pp. 245-285, y Alberto del Campo Tejedor, «El pobre de San José. Devoción y desacralización cómica», en El Rito y la Risa. Ensayos sobre la burla en la religión cristiana, Madrid, Mitáforas, 2020, pp. 115- 159].

[99] [Cfr. Louis Althusser, «La "coupure"», en Éléments d'autocritique, París, Hachette, 1974, pp. 17-39 (ed. cast.: «La "ruptura"», en Elementos de autocrítica, Barcelona, Laia, 1975, pp. 13-27. Trad.: Miguel Barroso), y Umberto Eco, Arte e bellezza nell'estetica medievale, Milán, Bompiani, 1987 (ed. cast.: Arte y belleza en la estética medieval, Barcelona, Lumen, 1997)].

[100] [Cfr. Felipe-Benicio Navarro, Arte cisoria de Enrique de Villena, con varios estudios sobre su vida y obras y muchas notas y apéndices, Madrid-Barcelona, Murillo/Verdaguer, 1879, pp. 158-169 («Monografía del tenedor»); Enrique de Villena, Arte cisoria (1423), Barcelona, Humanitas, 1986 (ed. crítica: Russell W. Brown), y Shelag y Jonathan Routh, Notas de cocina de Leonardo da Vinci, Madrid, Temas de Hoy, 1993].

[101] [Véase Ruy López de Sigura, Libro de la invención liberal y arte del juego del Axedrez, Alcalá, Andrés de Angulo, 1561 (Ed. facsímil, precedida de «Estudio histórico-biográfico» de Antonio J. Osuna Lara, Zafra, Imp. Rayego, 1989); y ahora ed. facsímil en: Valladolid, Maxtor, 2012. Disponible, su primera edición, en la

«Biblioteca Digital de la Universitat de València» (https://weblioteca.uv.es/cgi/view.pl?source=uv_im_i16488295)].

[102] [Véase Luis Ramírez de Lucena, Repetición de Amores y Arte de Ajedrez, Salamanca, Leonardo Hutz y Lope Sanz, 1496 (Ed. facsímil: Valencia, Tipografía Moderna, 1952). Disponible, su primera edición, en la «Biblioteca Digital de la Universidad de Salamanca» (https://gredos.usal.es/handle/10366/127433)].

[103] [Véase Damiano da Odemira, Questo libro e da imparare giocare a scachi et de la partite, Roma, Stephanum Guillireti, 1512. Disponible en la «Biblioteca Digital Gallica», de la Biblioteca Nacional de Francia (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58834f/f2.item)].

[104] [Véase Jacobo de Cessolis; Martín de Reina, Dechado de la vida humana. Moralmente sacado de Juego de Axedrez. Traducido agora de nuevo, por el Licenciado Reyna, Aranda de Duero, 1549 (Ed. facsímil: Valencia, Castalia, 1952, y ahora El juego del ajedrez o dechado de fortuna, Madrid, Siruela, 2006. Ed.: María José Lemarchand)].

[105] Aquí hay que tener en cuenta que en el nuevo ajedrez de la Dama lo que de verdad cuenta son los peones: como la infantería en la nueva guerra.

[106] [Véase André D. Philidor, L'Analyse des Echecs: contenant une nouvelle methode pour apprendre en peu de temps à se perfectionner dans ce noble jeu, Londres, 1749. Disponible en la Biblioteca Digital «Gallica» de la Biblioteca Nacional de Francia (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1050358s.image). Y ahora cfr., en ed. facsímil: Analyse du jeu des Échecs (1777), Valladolid, Maxtor, 2008)].

[107] [Cfr. Luis García Montero, El teatro medieval. Polémica de una inexistencia, Granada, Don Quijote, 1984, y Agustín de la Granja, Del teatro en la España barroca: discurso y escenografía, Granada, Universidad de Granada, 1982].

[108] Las viejas fiestas de «nostalgia caballeresca» que están en el trasfondo de los Cancioneros hispánicos, incluso de las Coplas de

Jorge Manrique, como ha señalado exhaustivamente Francisco Rico. [Véase Francisco Rico, «Unas coplas de Jorge Manrique y las fiestas de Valladolid en 1428», Anuario de estudios medievales, 2 (1965), pp. 515-524, recogido en Textos y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 169-187].

[109] [Véase Miguel Lucas de Iranzo, Hechos del condestable Don Miguel Lucas de Iranzo (Crónica del siglo XV), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2009 (ed.: Juan de Mata Carriazo)].

[110] Las dos variantes claves en la transición/ruptura a que aludimos serían evidentemente el juglar, por una parte, y la figura del gracioso, por otra, ya en nuestro teatro clásico. Pero fijémonos: el bufón o el gracioso –en la pintura, el teatro, el relato– lo son porque su decir no tiene cuerpo, o porque es un decir deformado de cuerpo, deforme en sí mismo.

[111] Cfr. Peter Dronke, José M.a Díez Borque, Agustín de la Granja, etcétera.

[112] [Véase José Fernández Montesinos, «La paradoja del "Arte nuevo"», Revista de Occidente, II/15 (octubre-diciembre 1964), pp. 302-330; reimp. en José F. Montesinos, Estudios sobre Lope de Vega, cit., pp. 1-20, esp. pp. 17-18].

[113] [Véase Alberto Blecua, «De algunas obras atribuidas a Lope de Rueda», Boletín de la Real Academia Española, LVIII, 1978, pp. 403-434].

[114] [Véase Agustín de Rojas, El viaje entretenido, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, 2 vols. (ed.: Jacques Joset), y El viaje entretenido, Madrid, Castalia, 1995 (ed.: Jean-Pierre Ressot)].

[115] [Véase Pierre de Marivaux, El juego del amor y del azar, Madrid, Calpe, 1921, y El juego del amor y del azar, Madrid, Espasa-Calpe, 2001 (ed.: Mauro Armiño)].

[116] [Véase Pierre Vilar, Historia marxista, historia en construcción. Ensayo de diálogo con Althusser, Barcelona, Anagrama, 1974 (trad. esp.: Antoni Domènech), y también en

Jacques Le Goff y Pierre Nora (dirs.), Hacer la historia. Vol. I. Nuevos problemas, Barcelona, Laia, 1978, pp. 179-219. Y cfr. Louis Althusser, «Projet de réponse à Pierre Vilar (sans date: 1972? 1973?)», en Louis Althusser, Ecrits sur l'histoire, París, PUF, 2018, pp. 99-102 (ed. cast.: «Proyecto de respuesta a Pierre Vilar (sin fecha: ¿1972? ¿1973?)», en Escritos sobre la historia (1963-1986), Santiago de Chile, Pólvora-Doble Conciencia, 2019, pp. 77-79)].

IV.2

Pagando la entrada para ver de cerca: los diversos niveles del teatro clásico

Ahora bien: toda esta serie de contradicciones flagrantes, que surgen en torno al espacio público y a su tratamiento escénico, no son por supuesto exclusivas de aquellas formaciones sociales que (como ocurre en el caso del absolutismo español) presentan en tal nivel un dominio hegemónico de la ideología organicista. Tales contradicciones se presentan igualmente, aunque con otro significado, tanto en la formación social inglesa como en el absolutismo «clasicista» francés. En una palabra: el teatro clásico europeo, aun poseyendo una determinante infraestructura común se desarrolla evidentemente, sin embargo, según una serie de desequilibrios y de variaciones específicas que necesariamente habremos de analizar a continuación. Trataremos así de observar tal especificidad concreta (verla «de cerca»), en primer lugar, respecto al caso paradigmático de la escena isabelina, y a continuación a través del problema de las «Reglas» y de la «Política» en el llamado clasicismo francés[1]. Como telón de fondo mantendremos siempre la especial problemática en que se desenvuelve la escena española y en especial la Comedia y su teorización por Lope de Vega. Podríamos quizás habernos acercado a muchos más aspectos concretos de la representación (desde el «económico» al puramente «interpretativo») pero baste por ahora con esta primera aproximación (meramente «textual»), id est, a la discursividad que hizo posibles a tales textos y a tal teatro. Y nuestro empeño, por ahora, no va más allá de un intento de asistir (con ojos de espectador que ha pagado su entrada) al nacimiento del teatro «clásico» y a la específica objetividad ideológica de su funcionamiento, de su «representación».

A. La escena isabelina o la escena obscena

¡Vete, aléjate de este matadero!

(Ricardo III, IV, I)

A.1. La escena obscena

El teatro inglés del XVI-XVII nos fascina, no solo por esa «profesionalidad» a que hemos aludido más arriba, sino sobre todo por la vigencia increíble de sus textos. Y sin embargo es aquí, en la configuración de tal «corpus» textual, donde los problemas se nos amontonan (al igual que en el caso de la transición hispánica entre el liturgismo medieval y Lucas Fernández o Encina, por ejemplo, o la transición entre el clasicismo de Cueva y Cervantes –o Torres Naharro o Gil Vicente en otro aspecto– respecto a Lope).

Digamos, de entrada, que el paso de Marlowe a Shakespeare ha sido normalmente estudiado en este sentido, pero no tanto las divergencias entre Shakespeare, Heywood, Ben Jonson y Middleton: escritores «terroríficos» todos, no pueden concebir la «escena» sino como un lugar idóneamente obsceno –por su carácter público– donde es posible por ello mismo desnudar, descuartizar, lo que en este horizonte de la tragedia inglesa suele llamarse la «naturaleza humana». Webster, Tourneur o Ford[2] acentuarán aún más el tono sombrío y azaroso de la escena, sin que sea posible adivinar en ellos que solo unos pocos años más tarde la literatura inglesa se construirá a partir del «pragmático» y «empirista» paradigma enhebrado entre Pope, Bunyan, Dryden, el Dr. Johnson o la «Sociedad Real». Pero es que desde Isabel hasta Carlos I el problema que resultaba imprescindible enunciar había sido lo que, tras la guerra, Cromwell y la Restauración, quedó de una vez resuelto: esto es, el problema que había que enunciar para la escena inglesa de aquella primera etapa era indudablemente el carácter y el valor del espacio político, los límites de la política cuyo funcionamiento se

había «descubierto». Si hay duda en Hamlet es evidentemente en tanto que inscrita en esta circunstancia –no una duda «psicológica» según dictaminó la inefable «crítica de caracteres» del XIX–. Duda que, por lo que respecta al «ámbito privado», tematizará el cartesianismo (¡la duda de Descartes!) como reflejo de la pérdida de la «voz divina» y como protocolo de la construcción de la categoría «yo-desnudo» o «yo-razón», etc., como es bien sabido. La «duda», en el espacio público, se convierte en ese «silencio» (Hamlet), esas «tinieblas» (Macbeth), que Shakespeare producirá de modo único como las obsesiones determinantes del funcionamiento político objetivo ahora establecido. Pues en efecto: en nadie como en Shakespeare nos aparece más plenamente tematizada la problemática del espacio público en las condiciones de la Transición. Shakespeare es «el teatro». Por una vez la beatería devota tiene ciertas fundamentaciones justificadoras.

¿Qué pasa, decíamos, cuando el Libro de la Naturaleza se desacraliza radicalmente? Como es obvio la respuesta está en la Tragedia española de Kyd[3] o en Marlowe[4]: una inundación de sangre en la escena, pero no de modo gratuitamente «cruel» o meramente «culturalista», a lo Séneca. Se trata tan solo de que se ha reconocido el espacio público y la autonomía de sus valores: y el teatro isabelino no va a ser otra cosa que la estructuración («pública» a su vez) de ese reconocimiento. Recordemos que Inglaterra tendrá prácticamente realizada su revolución burguesa a fines del XVII, que el estatalismo absolutista inglés, por consiguiente, no habrá de poner (o de «encontrar») ni una sola traba seria en su funcionamiento objetivo en favor de la configuración infraestructural de las relaciones burguesas como dominantes; que el espacio público recibirá aquí mucha menos presión feudalizante para establecerse (y ser «reconocido») como tal, y que, en el interior de esta perspectiva, el establecimiento de los teatros fijos (El Globo sobre todos) y de la profesionalidad de las actividades teatrales alcanzará grados de solidez –y de autonomía a su vez– inencontrables fuera de Inglaterra, etcétera.

En la escena isabelina todo es claro y directo desde el principio. La autonomía pública no es nunca puesta en duda. Sus excesos, por supuesto, producen inquietud: Praz, y luego Cassirer basándose en él[5], han analizado suficientemente los improperios contra el

excesivamente impúdico Maquiavelo que aparecen, acá y allá, en el teatro isabelino. Pero tales improperios no son de hecho más que el resultado de las contradicciones secundarias inscritas en ese autonomismo pleno de lo público, que caracteriza al funcionamiento político inglés de la época. El nombre de Maquiavelo significa ahí, pues, solo eso: lo acaso «excesivo» de la autonomía. Pero esta, en cuanto que tal, no es nunca puesta en duda, nunca deja de ser reconocida. Más aún: toda una amplísima gama de variaciones se hacen posibles a partir de ahí. Así Steiner habla, por ejemplo, de la «crueldad» de Marlowe; del «humanismo» de Ben Jonson, Chapman o Sidney; de la «frivolidad» de Beaumont y Fletcher. Y entre todos ellos estableciéndose incalificable Shakespeare[6].

Pero tanto en Shakespeare como en los demás la pregunta es siempre la misma. Ante tal autonomía desacralizada –y ya inamovible– de lo público, ¿qué procedimiento de escritura deberá seguirse al quedar suprimidas las signaturas divinas y sus leyes? O mejor: ¿qué significa una «naturaleza» sin tales leyes? Por ejemplo: ¿es posible matar a un rey y ocupar su puesto? Matar a un rey para el organicismo feudalizante era como matar a Dios: todo el orden del Libro crujiría, se rasgaría el texto ante tal crimen. Pero ahora ese organicismo ha desaparecido. ¿Qué queda, pues, tras él?[7]

A.2. Macbeth

Lady Macbeth[8] no es solo un alma seca y astuta, como trata de mostrar la crítica psicológica, no es ni siquiera solo una «mujer», por tanto, un signo favorable al mal (aunque Shakespeare cuente, por supuesto, con toda esta tradición medieval de la «mujer-carne», la «mujer-pecado», para elaborar su personaje). Lady Macbeth es ante todo un linaje, una sangre que se siente humillada en principio por no poseer la corona, pero que juntamente ha percibido que ya es posible hacerse con ella. El Orden, el Libro, está aún más en las entrañas de la tierra, si cabe, en ese feudalismo tribalizante característico de Escocia: Shakespeare recoge de nuevo la vieja leyenda y la vieja imagen de la profunda sacralización escocesa

para construir este caso increíble de ruptura: el contraste entre el feudalismo y su quiebra tiene así que resultar trágico en todas sus líneas (se explica: porque lo político es concebible en Inglaterra, pero ya no lo sacralizado: de ahí que, para mostrar tal contradicción, lo feudal haya que restaurarlo en Escocia, y lo político en la propia lectura del público inglés).

Shakespeare escribe desde una Inglaterra donde Lady Macbeth es perfectamente comprensible («verosímil») cuando concibe la posibilidad del poder, cuando ve la fisura, la quiebra impuesta por el nuevo funcionamiento político y decide aprovecharse de ella. Macbeth no «ve», originariamente, esta quiebra: para él el crimen es simplemente algo satánico, la conmoción del orden verdadero y su entrega por tanto a los poderes de las tinieblas. Como para las brujas, para los alquimistas, para los poseídos, para Macbeth matar a Duncan supone entregarse al Infierno. Su decisión por el crimen es una decisión en favor del pecado. Y es esto lo que lo diferencia abismalmente de su mujer: ella no cree en la sacralización, ha visto sin más la objetividad del poder, sabe que es posible alcanzarlo, está empapada de toda la autonomía de la nueva política, por eso «lleva» la acción: es decir, maquina, intriga, susurra, convence. No es buena ni es mala: es «política» (y este es un campo autónomo). Macbeth la ve por eso como un monstruo satánico y no se atreve a resistírsele: pero, al creer en la sacralización, secundar a su mujer supone para él zambullirse en la «noche» del pecado, en la lectura «negra» de los signos del «libro», donde todo está al revés, el lugar, como dicen las brujas, donde: «Lo bello es feo y feo lo que es bello; / la niebla, el aire impuro atravesemos»[9].

Lo increíble en Shakespeare es que todos estos elementos no están «psicologizados» (al modo del teatro burgués del XIX, o de las adaptaciones posteriores que se han hecho del propio Shakespeare a partir del Iluminismo), todos los elementos están sueltos en la escena, objetivados: las brujas no son «alegorías despersonificadas» como en los Autos de Calderón, ni son algo que Macbeth se «imagine». En la problemática escénica todos esos elementos existen realmente: la sacralización de los signos es una realidad (todo el feudalismo y todo el contrarreformismo posterior se han basado en ello); la lectura invertida, pecaminosa, de los signos, es una realidad; la autonomía del espacio político es una realidad… Todos

esos elementos deben, pues, entrar en juego, configurarse y contradecirse sobre la escena. Y lo mismo que las brujas, el puñal que Macbeth «ve» flotando ante él la noche del crimen[10] (como Lope muestra a los santos que se aparecen en el cristianismo como las imágenes en la Iglesia). No es una «ilusión» de Macbeth porque Macbeth no es un personaje «psicológico»: el puñal debe aparecer realmente en escena como el signo básico de la atracción de Macbeth por el orden del pecado, por la noche satánica. El puñal es tan realidad como el «demonio» o el «infierno» para toda la mentalidad feudalizante. Es decir: se trata siempre de la realidad de las ideologías, pues es, a estas, a las que Shakespeare pone en juego objetivamente, públicamente, haciéndolas mostrar todos sus mecanismos y plasmándolas prácticamente sobre el tablado.

Todos los elementos, pues, de ambas perspectivas ideológicas deberán aparecer en su compleja realidad, en la escena shakespeariana. Libro de Dios, Libro del Diablo: que la lectura invertida de los signos sea «la noche», sean «las tinieblas», no es una metáfora, sino algo que incide en la literalidad misma de la escena como efecto de la cadena interminable de las signaturas y de las semejanzas: la noche (de las brujas, como la de los místicos posteriores) es literalmente (materialmente), para la ideología feudal, el lugar de la ausencia de Dios (el reino de las tinieblas), tanto «moral» como «cronológicamente». Por eso los que viven la noche o los que la «aman» son los siervos del demonio; por eso Macbeth mata de noche, por eso los personajes se preguntan continuamente cuándo va amanecer, por eso las brujas son, más que voces que Macbeth se imagine, las figuras reales que habitan por antonomasia el mundo de las tinieblas: por eso, finalmente, en el castillo de Macbeth, tras el crimen, desaparece el «sueño». Como dice Lennox: «El ave tenebrosa / clamó toda la noche. Se dice que la tierra / tuvo fiebre y tembló.»[11]. La noche reina y hay que «vivir» en ella: es la pesadilla, el insomnio, la antítesis de la paz cristiana, la oscuridad y los fantasmas del pecado, el mundo del mal y su desorden: a un halcón lo despedaza un búho y los caballos se muerden entre sí[12]. Lady Macbeth insistía en la banalidad de «matar»; para Macbeth matar al rey era, veíamos, algo que iba mucho más allá del mero apuñalamiento, era la decisión de entregarse al mundo de lo ponzoñoso, de saber que había que seguir viviendo en él: «Si todo terminara una vez hecho…»[13]. Por eso

aparece ensangrentado, con los cuchillos en la mano, por eso sabe que es imposible lavar la «sangre» con «agua»[14]: el pecado no se borra, el pecado es una mancha sustancial, y el desorden de las sustancias permanece carnoso tanto sobre el alma como sobre la palma de la mano. El Libro se ha conmovido ya irremisiblemente: matar al rey significa inscribirse para siempre en ese vivir sin luz donde hasta «son dagas las sonrisas de los hombres»[15]. Así, una vez aceptado el pecado, la lectura invertida y sus consecuencias, las muertes deben continuar: en primer lugar, Banquo; después todos los demás. No hay «día» posible, de esa noche no se despierta. Lo dice Ross: «Por el reloj es día; / pero la oscura noche atenaza ya la luz errante…»[16]. Y todo esto lo hace jugar Shakespeare en escena, ni un solo «efecto» de la ideología de la sacralización queda borrado, nada se evita: la aparición de Banquo en la fiesta nocturna no supone –de nuevo– una «psicologización» de Macbeth, sino un efecto lógico de esa sacralización feudalizante que, como tal, cree –de verdad– en los aparecidos, y eso es algo que hay que materializar efectivamente en la representación (porque la ideología feudal es una «realidad» perfectamente objetiva: «Hablad, si es que podéis. ¿Quiénes sois? / –dice así Macbeth, angustiado, a las brujas– ¿sois espectros?»…)[17]. Hasta aquí la primera articulación: la contradicción entre lo feudal y la política, representándose en los elementos de lo feudal. A partir de aquí la segunda articulación, solo que a la inversa. Ahora se produce un cambio decisivo. Macbeth se va a ir dejando invadir por la nueva objetividad: ¿es que de algún modo él también se había dado cuenta de la fisura, de la quiebra política de la sacralización, y por eso se había decidido al crimen? Todos estos elementos son plausibles y existen asimismo sobre la escena (para Shakespeare el desorden es global). Pero no se trata de hacer juicios sobre ellos desde el punto de vista, insisto, del «personajismo» actual. Es la objetividad ideológica la que impera siempre, y es a través de ella como percibimos que, o bien Macbeth, a la vez que, en el pecado, creía de hecho en la efectividad del crimen para alcanzar el poder, o bien, sencillamente, que ahora que tiene el poder se da cuenta sin más –fascinado por él– de que es posible conservarlo. Es así como deja de pensar en la sacralización: «La vida es una sombra tan sólo […] Es una historia / contada por un necio, llena de ruido y furia, / que nada significa.»[18]. ¿Cómo puede ser el Libro de Dios el texto de un «necio»? ¿Cómo podría no poseer el Sentido de su urdimbre de signos? Si fuera así todos los

límites se habrían borrado, se confundirían entre sí, como se confunden en Antonio y Cleopatra, donde, desde el principio, Filón da el tono: «Presta atención y verás / al tercer pilar del mundo transformado / en juguete de una golfa…»[19]. He ahí la palabra clave: «transformado» (metamorfosis). Todo está confundido y en desorden, todo se mezcla, y un solo significado rige tal caos: «¡Lujuria, lujuria! ¡Siempre guerra y lujuria! / Nada más sigue vigente»[20], dirá el murmurador Tersites en Troilo y Crésida: ¿Y Macbeth? Si el único texto real es la narración de un idiota ya no hay miedo al «día» ni tampoco a la «oscuridad». Es Lady Macbeth la que de pronto se ha aterrorizado y sus gritos retumban en el castillo, durante las noches. Pero Macbeth sabe que esos gritos ya no tienen ningún sentido más allá de sí mismos. Y sin embargo se vuelve a equivocar: cree que para mantener el poder son precisas las brujas y no la política. Cuando descubre el espacio político, cuando pierde el terror al Libro, es incapaz sin embargo de ser «político». Pero fijémonos de nuevo en que esto no implica ningún psicologismo, simplemente un cambio de lugar, de territorio ideológico: Lady Macbeth se ha hundido en la noche y Macbeth, que se cree en el día, no sabe protegerlo. Identifica la autonomía del poder con la carencia de «pecado»: puesto que no hay orden nada se quiebra; se puede ser perfectamente rey después del crimen. Pero no sabe «leer» más allá, no ha roto del todo con la sacralización, su optimismo es complejo: oscila –y se basa– tanto en la separación de las lecturas como en la creencia de que incluso se puede dar que el poder del diablo sea mayor que el de Dios. Por una mezcla de ambas actitudes acude de nuevo a las brujas, para que le garanticen –con su lectura «negra»– lo que él ya ha visto: que puede seguir siendo rey. ¿Y por qué no va a llevar razón Macbeth si en realidad el bosque sube, avanza, para destruirlo, como le habían pronosticado las brujas?[21]

En suma: Macbeth ha descubierto la política, pero no sabe actuar en ella: pierde todos sus aliados y estos lo derrotarán. Pero es una derrota muy peculiar: actúa en su final como había vivido hasta ahora: enfrentándose con el único lenguaje que entiende –la muerte, la violencia– frente a esa realidad política que ha sido incapaz de conocer: «Estoy atado a un potro y no puedo escapar, / pero me enfrentaré al envite como un oso…»[22]. Macbeth muere del mismo modo que ha sido «rey», esto es, creyendo incluso al final

que no existe orden ninguno más allá de las líneas mismas del poder: no se suicidará, porque ya no se siente ni pecador ante Dios, ni vasallo rebelde ante el rey. En el juego de muerte ha perdido, eso es todo: «¿Por qué tendría que actuar como un necio romano y perecer / sobre mi propia espada? Mientras vea hombres vivos / mejor que sufran ellos las heridas.»[23].

Es grandioso.

A.3. Hamlet

Hamlet[24] no es Macbeth: ha leído a Montaigne, aparece leyéndolo en escena. Es animista, cree en el «alma», en el espíritu y su transparencia, en la sinceridad, en el espacio privado como base íntima y auténtica. Eso es lo que le desconcierta del espacio político, que sea el lugar donde: «se pueda sonreír y sonreír, y ser un villano»[25]. Cada figura es y no es ella misma, cada palabra dice y no dice, la realidad tiene mil destellos y mil apariencias. Es por eso por lo que inevitablemente, ante Hamlet, el espacio público se presenta como el reino del silencio, del secreto, de la opacidad o lo ambiguo. Y ese secreto es compartido, todos lo viven: la reina, los espías, la corte, Ofelia. Todos menos Hamlet, cuando la reina le dice: «¿Por qué te parece tan extraño?», Hamlet se revuelve airado: «¿Parecerme señora? No me parece. Es. No sé / lo que “te parece” significa.»[26].

Hamlet sabe captar el lenguaje de las «almas», pero el espacio público es ante él perfectamente mudo, resbaladizo, como las palabras de Polonio, el «político»: la nube puede ser un camello o una nube, lo que diga el príncipe[27]. Son palabras huecas para Hamlet, porque poseen un sentido que se le escapa, que está más allá del lenguaje de las almas, del lenguaje de los libros que reflejan espíritus verdaderos. La inefable crítica psicologizante entendió la respuesta de Hamlet a Polonio, su «Words, Words, Words»[28], como una clara muestra de contraposición entre las «ideas» y los «hechos», el nivel trascendental y el empírico, la literatura y la realidad. Fuera de tal problemática kantiano-empirista, dentro del

texto de Shakespeare, la cuestión funciona de muy otro modo: se trata sencillamente de la contraposición entre palabras verdaderas (del libro) vs. palabras falsas de Polonio (o mejor: frente al silencio opaco de lo público donde solo el espíritu del padre habla, solo los sepultureros o los soldados, pero nunca la reina, nunca la corte, el reino del silencio y la traición, donde las palabras resbalan, o sea frente al silencio de la corte, de la política) En suma: no palabra vs. hechos, sino palabras vs. silencio. De ahí el «palabras, palabras, palabras…» de Hamlet.

Lo acabamos de ver en Macbeth: el maquiavelismo y la crueldad renacentista habían tematizado el hecho obsesionantemente. Borges lo ha señalado en una sola frase de Boccaccio («Y con hierros ocultos las Traiciones») y en su traducción por Chaucer: «El que sonríe, con el cuchillo bajo la capa»[29]. That one may smile, and smile…, nos ha dicho por su parte Hamlet, …y ser un bellaco: lo del «intelectual» que no se decide a «actuar» está bien para Sartre. Pero es, de nuevo, una imagen fenomenológica (esto es, kantiano-romántica) que conviene desterrar definitivamente a la hora de acercarse a este texto excesivamente perjudicado por los paradigmas críticos habituales. Hamlet es, sin más, un príncipe animista que no entiende la opacidad del espacio público, al que no se le hace audible la «voz» de la política: esa voz le llega enmascarada, difusa, como un olor fétido (la podredumbre en Dinamarca), como una imagen borrosa (el «fantasma» del padre o el incesto de su tío al casar con la mujer del hermano) que incita sospechas, pero nada más; o le llega en las palabras huecas de los cortesanos, en los gestos sin traducción de la reina, en la viscosidad de las traiciones. Hamlet se dispone a revelar esa voz, porque se descubre también entretejido en la urdimbre de la política y necesita dominarla. Pero ya había dicho Duncan, en el primer acto de Macbeth y a propósito del rebelde Cawdor: «No hay un arte / que descubra en un rostro la construcción del alma…»[30]. Quien cede ante el peso de la opacidad política se encierra en sí mismo, vive solo en el interior de su «alma», oscila de la melancolía a la locura (siempre en el sentido que estos términos tienen en el «saber» del XVI y el XVII): inexpresividad, silencio, apartamiento. Hamlet y la dulce Ofelia parecen «ceder» ante tal realidad: a Ofelia no le gusta tampoco la opacidad política y deja que su padre la sirva como cebo ante Hamlet. Pero Hamlet aprende pronto: si aún

no sabe «oír», sabe por lo menos «ver», sospechar de las sombras y de los tapices que ocultan sombras. Atraviesa el tapiz con su espada y Polonio se desploma, muerto. He ahí el lenguaje frente a las sombras, rasgarlas. Cuando el rey le pregunta dónde está Polonio, Hamlet esgrime (por primera vez, como antes con su espada) un primer lenguaje político. Y una respuesta famosa: «cenando». Y ante el gesto del rey, Hamlet aclara: «no dónde se come, sino dónde se es comido…»[31]. Juegos de palabras de nuevo (como en el parecer: solo los utiliza Hamlet cuando ya conoce el lenguaje político: cfr. el convento al que manda a Ofelia)[32].

Hamlet había «cedido» verdaderamente en un principio a la «melancolía», ante la resistencia que la política le ofrecía: «Desde hace un tiempo –no sé la razón– he perdido la alegría y abandonado todas las ocupaciones; me encuentro con un abatimiento tal que esta hermosa creación, la tierra, me parece un estéril calvario…»[33]. O bien: «No, no me deleita el hombre, ni tampoco la mujer, aunque queráis significar con vuestra sonrisa otra cosa»[34]. Pero enseguida se recupera. Mientras la dulce Ofelia musita melodías, corta flores y se suicida flotando entre ellas en el río, Hamlet comprende (tras matar a Polonio, el padre de la loca dulce) que no se trata ya solo de vengar a su propio padre, sino de que, en el lenguaje de la política, matar al rey significa ser rey. Hamlet comprende que va a ser rey, y comprende que quiere serlo. Por eso ahora más que nunca se le hace ineludible arrancar el secreto, hacer hablar al silencio, quebrar la opacidad de lo público para dominarlo. Y va a utilizar para ello un instrumento igualmente público: el teatro (con lo que, a la vez, y pese a las numerosas fuentes en que bebió esta escena, se nos ofrece ahí la mayor autorreflexión de Shakespeare sobre el sentido de su propia práctica escénica, como acabamos de decir).

En cierto modo se trata de una imagen similar a la del Theatrum Mundi de los escolásticos. Pero, analizadas a fondo, ambas perspectivas poseen sentidos completamente diferentes, como resulta obvio. Para Shakespeare se trata de colocar, sobre el espacio político, no tanto un espejo (aunque sea el término usado por Hamlet)[35] o un «doble», sino un procedimiento idéntico en todo al de ese espacio público: en el teatro sí puede hablar la voz de lo público, el teatro sí puede representar el escenario de la política.

¿Por qué?, obvio: porque un escenario y otro son idénticos, porque ambos están segregados desde las mismas relaciones, ambos dependen de las mismas bases, ambos utilizan los mismos procedimientos. Al despedir a los cómicos Hamlet se interroga precisamente sobre la capacidad de los actores para representar lo que no son[36]. He ahí lo que ocurre en la política: la opacidad, el representar lo que no se es. He ahí el lenguaje a aprender, el que arrancará el secreto, el que podrá quebrar el «silencio».

Tras la actuación teatral, en efecto, Hamlet ha adquirido ya definitivamente todo el bagaje político: fingirá aceptar el destierro, fingirá no darse cuenta de las intenciones de Rosencrantz y Guildenstern para conseguir matarlos y aliarse con el joven monarca noruego, Fortimbrás. Pero, a partir de la representación teatral, también Hamlet deja de ser el «director» de la escena: ese papel lo va a ocupar ahora el rey. Tras la representación el rey comprende que Hamlet ha «aprendido» y que por tanto ya no puede dejarlo actuar libremente. Juego de espejos: la corte y el teatro se intercambian. Hamlet ha hecho representar a los cómicos el asesinato de su padre ante los ojos de la corte. El rey hará representar a Laertes (el hijo de Polonio, el hermano de Ofelia, el que no solo tiene «ahogada» a esta, sino: «tengo palabras de fuego, que prontas arderían»[37]) el mismo papel que está representando Hamlet: el del hijo que desea vengar a su padre. El rey «contrata» a Laertes, como Hamlet contrató a los cómicos, y –como hizo Hamlet también: simetría total– le da instrucciones sobre cómo representar su papel: «¿Dejaréis que sea yo quien os guíe?»[38]. El pueblo (e incluso la reina) habrían impedido asesinar directamente a Hamlet; la añagaza para hacerlo eliminar en Inglaterra ha fracasado: «Rosencrantz y Guildenstern han muerto». El rey intentará ahora una «representación», similar a la llevada a cabo por Hamlet en la primera parte de la obra. Será una representación «verdadera», de igual modo que lo había sido la de los cómicos de Hamlet. Solo que ahora se utilizará otro ritual «público», no el estrictamente teatral, sino uno más cortesano: el Duelo. Y Hamlet (como el rey en el «teatro» de la primera parte) será derrotado por sorpresa. Pues Hamlet, con todo, está cansado: le corroe, le repugna la literalidad sarcástica de los sepultureros que entierran a Ofelia («¿Acaso se ahogó en defensa propia?»[39]: una suicida no podía enterrarse en sagrado), siente remordimientos ante el «nobilísimo» Laertes por

haberle matado al padre; incluso las palabras del nuevo «intrigante político» (Osric), que ahora le acompaña en sustitución de Polonio, no le irritan ya por su falsedad sino que le resultan tristemente despreciables, grotescas. Tomado por sorpresa (porque cree conocer ya el lenguaje político) Hamlet no sospecha de la nueva representación. Su duelo con Laertes ante la corte lo considera «fraternal». Pero, nuevamente también, lo escenificado se desdobla: los envenenamientos son verdaderos, las heridas son verdaderas, no hay distancias entre la corte y la escena. La reina bebe la copa destinada a Hamlet y se envenena; Hamlet y Laertes se acuchillan realmente; la realidad literal de la lucha se ha impuesto: Hamlet ataca al rey y le hace beber su veneno. Hamlet, moribundo, intenta por último conjugar su voz con la voz de la política, la de los cortesanos que lo escuchan: «Si pudiera… Os diría…»[40]. Pero, ¿qué puede decir la voz de Hamlet? Horacio será el encargado de contar, finalmente, el secreto extraído al espacio público. Y lo que ocultaba ese secreto es esto:

Tendréis así conocimiento

de los actos de sangre, de infamia y contra natura,

de las sospechas sin fundamento, de muertes fortuitas,

de otras acaecidas por fuerza o consumadas con la astucia;

y como consecuencia de todo ello, de otras que por error

se volvieron contra sus autores[41].

Otras que por error: no se revela solo el secreto de la «política» sino también el de la «escena», los dos elementos cuya intercambiabilidad se ha practicado continuamente en Hamlet, constituyendo los dos puntos álgidos sobre los que gira el texto: una primera parte efectiva, digamos, que culmina en la representación de los cómicos, y cuyo desarrollo se consume esencialmente en la preparación de tal representación por Hamlet (tras el convencimiento previo de la necesidad de hacerla). En la

«segunda parte» el rey pasa a ser director de la escena, y todo el mecanismo se repite: con el fracaso de su plan para asesinar a Hamlet en Inglaterra, el rey se convence de la necesidad de la «representación», en cuyos preparativos transcurre el resto de la obra, hasta culminar en las muertes finales –representadas «verdaderamente»–.

Hamlet supone pues, dentro de la obra de Shakespeare, su mayor autorreflexión, insistimos, respecto al funcionamiento tanto del escenario de la política como del escenario teatral. Y la consecuencia es obvia: el funcionamiento de ambos escenarios no depende en estricto de los «actores». Las maquinaciones «fallan» en la escena política; los intérpretes (los cómicos en la primera parte; Hamlet en la segunda: o el público que se acaba confundiendo con ellos) ignoran en realidad lo que están representando (el rey verdadero era tan ignorante como el «cómico-rey» de lo que se quería representar; Hamlet, intérprete en la segunda representación, desconoce la realidad oculta en ella, como también el público de cortesanos, incluso la reina). Más: Hamlet cree saberlo todo en la primera parte, como el rey cree saberlo todo en la segunda. Pero sus maquinaciones –ese «saber»– fracasan a la larga en ambos. En suma: lo que Shakespeare nos muestra «prácticamente» (en este fascinante juego de intercambios entre el teatro y la política) es que ambos escenarios poseen una objetividad indudable, una estructura superior, digámoslo así, que engarza y determina a los «actores» (sus «papeles», sus «acciones» y sus «maquinaciones») mientras que estos creen actuar por sí mismos, independientemente, etc. Por eso fracasan, por eso «fallan» al desconocer que sus «papeles» no son sino efectos de la estructura que los determina con el peso de las relaciones que ahí se establecen y del funcionamiento objetivo de tales relaciones. No relaciones, pues, sino efectos del sistema; no «sentido/sin sentido», sino sentido feudal (Macbeth) o animista (Hamlet) vs. sentido político.

Por supuesto que esta opacidad determinante no es ya, en absoluto, el Libro de las signaturas divinas (todo el teatro de Shakespeare, dijimos, y el isabelino en general, arranca precisamente de la «desacralización»), ni es tampoco el choque entre el individuo y la sociedad (digamos: este es el planteamiento de un cincuenta por ciento de las críticas tradicionales –empiristas– sobre «Hamlet»), ni el choque (kantiano-romántico, una vez más) entre la práctica/«acción» y la teoría/«pensamiento» (el enfoque del otro cincuenta por ciento, como esbozábamos antes), ni por supuesto la

premonición, ya en el XVI-XVII, de un teatro del «Absurdo» (al modo de Beckett o Ionesco), donde se habría ejemplificado la «falta-de-sentido-de-la-vida» (según los conocidos planteamientos de Jan Kott[42], con un último resabio heideggeriano y existencialista de postguerra: el ser para la nada, zambullido en ella), etc.; planteamientos donde queda un acierto importante sin embargo, no respecto a Shakespeare sino respecto a nuestros días: mostrar la profunda ligazón entre Beckett, por un lado –el «Absurdo», etc.–, y, por otro, los Heidegger-Sartre-Antonioni, con sus «vulgarizaciones» posteriores, dentro de la ideología pequeño-burguesa de los 50-60, etcétera.

Shakespeare no es, pues, nada de esto: ni el Libro feudal ni el Absurdo «avant la lettre». Pues, en efecto: al desaparecer la sacralización no queda un «sin sentido» (¡y mucho menos según la connotación actual de tales términos que es la que Kott utilizó!). La desaparición del Libro feudal no supone el levantamiento de un velo que revelaría el «vacío» de la vida humana o la «verdad» del espíritu. Supone, al contrario, que unas relaciones sociales objetivas (en este caso el funcionamiento objetivo del nivel político «real» en la Transición en Inglaterra) y una nueva ideología (más o menos auspiciada por –y auspiciadora de– estas nuevas relaciones) han aparecido. Un nuevo «sentido» aparece frente al «sentido» inscrito en el Libro feudal. Lo inusitado en Shakespeare es, precisamente, que sea capaz de mostrarnos –«prácticamente», en sus «efectos»– todo el funcionamiento de esa serie de realidades objetivas: la estructura que rige la escena teatral (como la estructura que rige el escenario público), que ni es el Libro divino ni son los «actores»: es la realidad objetiva del funcionamiento del espacio público (con todo lo que este significa tanto ideológicamente como en los demás aspectos) la que determina, en última instancia, la peculiar estructura ideológica de la Transición. Y su vacío: todos nos hemos ahogado «en defensa propia». Y así ocurre en efecto: Fortimbrás llega a la corte danesa cuando Hamlet ya está muriendo. Hamlet ha vencido a Claudio y a todos sus otros enemigos, pero el espacio político ha acabado por imponérsele, lo ha destrozado. Moribundo, deja la corona a Fortimbrás (la «palabra» de Hamlet tiene ya ese poder pleno en el espacio público) con lo que no hace más que transmitir, a otras manos, la continuidad de la «representación». A Hamlet, que no sabía ser «político», la muerte no le convence de la

falsedad de la política, sino que le confirma en la verdad del papel que estaba representando desde su llegada a la corte, de la verdad de su papel en el duelo final, etc. Y Fortimbrás reinicia inmediatamente la representación: los túmulos se llevarán al campo de batalla, ornados de música marcial y de honras guerreras… El sistema funciona de nuevo, con un nuevo director de escena: Fortimbrás. Hamlet ya ha muerto: su última frase es a la vez perfectamente enigmática y perfectamente significativa respecto a lo que venimos diciendo. Ha martilleado siempre a todos los maniacos shakespearianos: «El resto es silencio»[43].

A.4. El desorden en Shakespeare y el desorden en Calderón

La palabra y el silencio son, en efecto, los dos elementos claves en la problemática nodal que constituye a Hamlet. No en el sentido «actual» de tales términos, claro es, sino en cuanto configuraciones sintomáticas del enfrentamiento, típico de la Transición, entre el espacio «privado» y el «público», entre la transparencia animista (el exterior como reflejo espiritual, directo, del interior, del «alma») y la opacidad de lo público.

Ahora bien: tal «opacidad» se plantea igualmente, como venimos diciendo, dentro de la perspectiva Organicista estricta. Pero –es obvio– con un sentido completamente distinto al que aparece en Shakespeare. Es el sentido que tematiza por ejemplo Calderón en: En la vida todo es verdad y todo mentira[44]. Su temática es inequívoca: el tirano Focas trata de averiguar cuál es su hijo. Pero el hijo del «tirano» y el hijo del «emperador» se han criado juntos en una cueva. Son los representantes «actuales» de los pecados (o la condición moral) anteriores de sus padres representativos (la sangre funciona de nuevo aquí como «sustancia», esto es, asegurando la inmutabilidad del «linaje» en la relación hijo/padre). Y tanto los padres como los hijos representan, en su propia condición, a las dos lecturas posibles del libro divino: la errónea o tiránica y la verdadera. ¿Cómo distinguir a ambos «hijos»? Para resolver la duda el mago Lisipo hará vivir en el «poder» a los dos jóvenes, obligándolos así a reflexionar sobre si lo que están viviendo es

sueño o es realidad, es verdad o es mentira. Lo curioso es que ambos arrancan de un mismo planteamiento: Leónido, el hijo del tirano –o sea, del pecado–, reconoce la ambigüedad, la opacidad del espacio público (del palacio, del poder y de las «apariencias» que lo rodean) comparándolo con su vida inmediatamente anterior en la cueva: se pregunta así qué será lo cierto y qué lo incierto, qué lo fingido y qué lo verdadero. Pero su respuesta es clara: sea lo que sea, vamos a gozar de lo que tenemos («…pues en los faustos del siglo / lo que se goza se goza, / dure o no dure…»)[45]. Por el contrario, Heraclio, el hijo de la verdad –o sea, del Emperador–, arranca igualmente del mismo planteamiento: el palacio y sus apariencias, el espacio público (el «Mundo» en una palabra, según el organicismo) se le aparece delineado por una ambigüedad total, es imposible discernir claramente si es verdad o es mentira. Sin embargo, su respuesta será completamente distinta, como era de esperar, a la del hijo del tirano. Dice así Heraclio:

…siendo tan leve su pompa,

que no hay humano sentido

que ser mentira o verdad

pueda afirmar, te suplico

que más lustre no me des

que dejarme en mi retiro

a vivir como viví,

.....

porque no quiero ir a aplausos

de tan mañoso artificio

que no sepa cuándo son

verdaderos o fingidos[46].

Conclusión: el hijo del mal es reconocido por el Mundo (por el «tirano») como propio. Pero solo por poco tiempo. Enseguida llega la Verdad (el «emperador» representado por el duque Federico) y el orden se restablece derrotando al tirano y dando la corona a Heraclio. La historia en sí misma es aburrida y carece de interés en cuanto, como todo Calderón, no hace más que incidir de nuevo en la Dialéctica del Sueño. Pero no obstante resulta un texto verdaderamente significativo respecto a esa «dialéctica» porque, de un modo quizás más claro que en ninguna otra parte, nos señala el sentido específico que el término «Mundo» (o el término «Apariencias») tiene para el cristianismo feudalizante de la Transición. Esto es: efectivamente (como dijimos, y como ahora puede comprobarse) el mundo y las apariencias ni son verdad ni son mentira para tal perspectiva ideológica. El planteamiento kantiano-romántico (fenomenológico, etc.) que suelen utilizar los críticos tradicionales, con su dicotomía entre lo «real» y lo «aparente», se desmorona así por su propia base. La cuestión es mucho más compleja –es «otra»– dentro del organicismo del XVII: aquí las apariencias no se contraponen sin más a lo verdadero, sino que son a la vez verdad y mentira, porque la vida humana en general es conjuntamente verdadera y falsa. Esto implica por supuesto dos posturas, las que Calderón ejemplifica en Leónido y Heraclio respectivamente. O sea: la opacidad ambigua del «mundo» puede llevar tanto al mero goce de esa situación como a su «desprecio» (al desengaño de las apariencias, etcétera).

Pero la opacidad existe. Desde luego completamente distinta a la visión de Hamlet sobre el tema. En este, dijimos, se trataba de la contradicción (literal) entre el espacio público (el reino engañoso de la «política») y el espacio privado (o «íntimo»: el lugar donde juega la transparencia de las «almas» que se exteriorizan directamente, limpiamente, según el Animismo, etc.). El «desorden» en Shakespeare puede tematizarse igualmente (como hemos visto en Macbeth), como un resultado de los enfrentamientos, las luchas, entre la «sacralización» feudal y el «autonomismo» de las nuevas relaciones ideológicas. O bien, el desorden en Shakespeare puede plantearse desde el interior de este «autonomismo», tratando entonces de llevar al máximo las contradicciones de su

«significación» y de sus límites: la preconización animista del «Deseo» (en Antonio y Cleopatra o en Troilo y Crésida) con los sarcasmos y las ambigüedades que ese ámbito de la carne podía segregar, incluso mediante el planteamiento de los límites entre el animal y el hombre, algo lógicamente espeluznante desde la nueva situación: recuérdense los esfuerzos de Descartes por delimitar lo que fuera propio de «la máquina» frente a lo propiamente humano (temática que perdura, es obvio, en el empirismo mecanicista actual, especialmente en sus ramificaciones más románticas y pequeño-burguesas); o recuérdese a Montaigne y su intento de acabar con la jerarquía hombre/animal, especialmente en su paradoxal apología del catalán Sabunde, a la que hemos aludido. La paradoja es esta: Dios es grande y el hombre es nada, pura miseria, en absoluto puede ser concebido como «rey de la creación», como imagen (¿o semejanza?) directa de Dios. Habrá pues que devolver al hombre a su desnudez, o como Montaigne dice: «Dejarlo en camisa»[47]. Pero pensar eso (que aparentemente parecería tan solo una afirmación de la bajeza humana) implica, sin embargo, un giro radical respecto a la perspectiva feudalizante, implica en efecto creer ya que tal «camisa» existe, que es posible «tocar» y «definir» esa desnudez autónoma del hombre. En una palabra, pensar que el hombre no es siervo, sino que es hombre, aunque sea «mísero» y «desnudo». Así justificará Montaigne su propio «yo/sujeto» (o, a la larga, así se justificará también el «yo/razón» cartesiano: «en camisa»)[48].

Shakespeare presentará continuamente, y hasta el extremo, esta nueva ideología de la desnudez (y del sujeto «en camisa») en relación a la animalidad; por ejemplo, en Timón de Atenas: «La raza humana ha degenerado en monos y babuinos…» [49]; e igualmente en la relación (que ya hemos comentado) entre Titania y el asno en Un sueño de la noche de San Juan[50], etc. El nuevo horizonte que legitima a la escena shakespeariana está claro, en suma: Montaigne y Descartes, por un lado, y el animismo y lo público por otro; e incluso la imaginería protestante (de Lutero a Calvino: con todos sus presupuestos en torno a la corrupción inevitable de la naturaleza caída del hombre), o la «desjerarquización cósmica» establecida desde Copérnico a Galileo. Todo «es oblicuo» y desordenado en Shakespeare, sobre todo por lo que hace a las contradicciones inscritas en la nueva ideología (cfr. de nuevo Timón

de Atenas, el discurso de Ulises en Troilo y Crésida, etcétera).

Claramente, pues, también el planteamiento Organicista del problema (su definición del «desorden») se segrega, como podemos apreciar, desde una perspectiva distinta en pleno a la shakespeariana. Así el planteamiento organicista del «desorden» (por ejemplo, en Calderón) centra su atención ante todo en los obstáculos que el espacio público impone –en la Transición– a la transparencia feudal, esto es, a la aparición porosa del orden de Dios sobre el mundo, a la transparencia de la sacralización. Esa obstaculización debe ser, en cualquier caso, interpretada, explicada: se trata –nos dice el organicismo– tan solo del peso de las apariencias mundanas y de su engaño. Peso importante porque ese engaño existe, porque el «hombre» está corrompido por el pecado, porque el «mundo» impone sus condiciones y estas son verdaderas e inevitables. Pero a la vez son falsas: porque en el fondo de las apariencias y del engaño, de la caída, se descubre enseguida el orden de Dios inscrito ahí y la verdad que comporta. Con una conclusión final: quien se quede en las apariencias –para «gozarlas»– se equivocará, como Leónido; quien desconfíe de ellas y se desengañe, como Heraclio, gozará finalmente de la verdad auténtica.

B. Las reglas del orden, las reglas del desorden

B.1.— Es a partir de esta misma perspectiva (lo público como lugar de opinión; la opinión como transparencia del desorden y la opacidad existentes en la nueva situación) como podemos decir que la Escena organicista –la española en concreto– se estructura en torno a la importancia de la palabra concebida no en tanto que «lenguaje» (al modo actual), sino en tanto que superficie donde se hacen visibles el interior de las cosas y los hombres, y donde se materializan las acciones más «espirituales» (superficie donde se mueven la «voluntad» y los «afectos», etc.), como ocurre también en la acción política (donde la palabra se plasma en rumor, teje la intriga en el susurro, etc.). Pero, además, y en la misma óptica

organicista, la palabra se convierte obligadamente en el signo fundamental a todos los niveles, en tanto que es la voz de Dios la que habla en las cosas y es preciso saber escucharla. «Habla», o mejor «hablaba»: Hurtado de Mendoza, en su Guerra de Granada[51], señala precisamente esta pérdida de la voz de Dios, que se ha debilitado en el desorden existente, y difícilmente se hace audible, su interpretación se vuelve dudosa, etcétera.

Es en este sentido, pues, como se puede señalar, con Noël Salomon[52], la importancia de la «palabra» en la escena española: la palabra como el elemento donde «vive» la opacidad misma de lo público. Sin embargo, conviene aclarar al respecto una serie de cuestiones fundamentales. Pues Salomon, como la mayoría de los críticos actuales, acepta sin problematizar la dicotomía entre la «acción» y las «palabras» como algo inscrito en cualquier tipo de Escena. Y, sin embargo, tal dicotomía no es más que la consecuencia de un planteamiento ideológico previo: el correspondiente a la ideología kantiana en general (y en especial a las líneas actuales de esa ideología: fenomenologismo, etc.) donde, como se sabe, se establece como infraestructura inamovible de su funcionamiento la igualmente pretendida dicotomización entre las «Ideas», por un lado, y los «Hechos», por otro (o entre «teoria» y «práctica»; lo «abstracto» y lo «concreto», etc.), o, en última instancia, entre «lo trascendental» y «lo empírico», que son, en estricto, las dos categorías que escinden por su eje al sujeto kantiano.

Al construir (desde tal problemática ideológica, y a partir sobre todo del XIX) una especial «crítica literaria», sus enunciados implantaron consecuentemente tal dicotomización de base a la hora de interpretar todos los textos; y, en el caso concreto del teatro, lo leyeron a partir de la misma perspectiva, solo que expresada ahora bajo los términos de la escisión entre las «palabras» y la «acción» en la escena.

En suma: tal dicotomización no existe más que dentro de la problemática kantiana (en líneas generales) a la que aludimos. No existe, por supuesto, en el funcionamiento efectivo de la escena actualmente, pero mucho menos en el espacio público de la Transición. En el siglo XVII (y por las especiales características de la

escena francesa) encontramos en Corneille una serie de textos perfectamente representativos al respecto, por ejemplo, el «prefacio» de Clitandre, donde se contraponen explícitamente lo que Corneille llama el «recitado» y la «acción» (o la puesta en escena de los «accidentes mismos», como el mismo Corneille dice también). El párrafo es conocido en cuanto que esta contraposición, entre acción y recitado, queda en él planteada a través de otros dos tipos de cuestiones: la ruptura con la norma «clasicista», por un lado, y, por otro, la polémica de los sentidos. Dice así Corneille:

Il est vrai qu'on pourra m'imputer que m'étant proposé de suivre la régie des anciens, j'ai renversé leur ordre, vu qu'au lieu des messagers qu'ils introduisent à chaque bout de champ pour raconter les choses merveilleuses que arrivent à leurs personnages, j'ai mis les accidents mêmes sur la scène. Cette nouveauté pourra plaire à quelques-uns; et quiconque voudra bien peser l'avantage que l'action a sur ces longs et ennuyeux récits, ne trouvera pas étrange que j'aie mieux aimé divertir les yeux qu'importuner les oreilles, et que me tenant dans la contrainte de cette méthode, j'en aie pris la beauté, sans tomber dans les incommodités que les Grecs et les Latins, qui l'ont suivie, n'ont su d'ordinaire, ou du moins n'ont osé éviter[53].

B.2.— Comencemos por el principio: la cuestión de las reglas y de los antiguos. Digamos en líneas generales que la cuestión de las reglas en el teatro francés nos presenta dos desdoblamientos de una misma categoría: el orden. Por un lado, se trata de la especial «recuperación» de Aristóteles que los ideólogos franceses practican. No es una recuperación de la tradición tomista (al estilo jesuita) adaptada ahora a una nueva situación. Es un Aristóteles «humanista» el que se recupera, que puede, en efecto, hacerse coincidir así con la pujante influencia del racionalismo mecanicista (Descartes, Gassendi), y, por otro, con el tenaz aristotelismo (feudalizante, en este caso) de la Sorbona. Pero sobre todo Aristóteles (y Horacio) son usados, en esta ideología teórica del clasicismo francés, como contenidos que pueden rellenar la Norma –el «orden»– en este aspecto determinado, lo que facilitará

precisamente la plena identificación de tales enunciados «aristotélico-escénicos» con el racionalismo (burgués) cartesiano (las reglas de la Razón), en cuanto que corresponden, aquí en el teatro (o sea en la ideología «pública»), a la ideología política («pública») del Absolutismo: el «orden» como sinónimo de la superioridad del Estado, del necesario sometimiento a sus mecanismos para mantener la necesidad de la «coexistencia», y a la vez el orden/las reglas como sinónimos del funcionamiento estatal mismo: su «organizativismo» burocrático, etc. Dice Steiner, en este sentido:

El mundo de Hardy es el del feudalismo declinante. Refleja el alborozo […] de los aristócratas que, durante la Fronde, lanzaron un último desafío al poder centralizado del Estado moderno. La visión del teatro […] es la que forjara Richelieu e impusiera Mazarino: era necesario que hubiera orden en la vida al igual que en el arte[54].

Desglosaremos tal planteamiento un poco más adelante a propósito de Boileau. Por el momento solo queremos hacer resaltar el hecho de que la nueva problemática política poseyera, incluso, unos aparatos especiales encargados de llevar a cabo tal función «ordenadora»: las Academias, que muy pronto se centralizarán, convirtiéndose de hecho en la Academia «Real», o sea, estatal directamente, aunque siempre habían sido las encargadas de realizar esta guarda de la norma y de la reglamentación pública desde el espacio privado. Esto es lo único que ahora cambia: desde una estatalización latente pasan a una estatalización directa, pero nada más. Así, las Academias, en cuanto que aparato ideológico por excelencia de la norma pública –no «política» en estricto–, se convierten en el picadero del nivel teórico de la nueva matriz ideológica, tanto que incluso las españolas nunca llegarán a aceptar un organicismo pleno, estableciendo continuamente, respecto a él, una serie de alternativas y de componendas más o menos difusas, donde entran en juego a la vez una serie de elementos muy heterogéneos: su propia consideración de «doctas», el valor del Arte (o sea: de la norma) y todas las tematizaciones habituales

establecidas por la problemática animista desde el XV y el XVI, con un denominador común: el carácter autónomo (respecto a la sacralización) que el animismo propone siempre para el nivel ideológico, como lo proponía para el político y el económico: el Arte (de los antiguos) es un valor autónomo, ser «docto» significa poseer una jerarquía propia en tal autonomía, etc. Estas tematizaciones en la situación española se reinterpretan o se adaptan, pero permanecen sin duda, como tales valores, en tanto que horizonte último de referencia. Pero, por esta presión del organicismo, es obligado que tal autonomía solo pueda ser aceptada en tanto que los «antiguos» sigan siendo siempre el recurso de las Academias y de los doctos en España: es así, dijimos, como el aristotelismo «no-organicista» se esgrime aquí una y otra vez, de Cervantes a Jáuregui, etcétera.

En efecto: la ruptura con las reglas antiguas se establece en Francia bajo el signo de una alternativa sustitución por una normatividad «nacional», nueva, desde Corneille a Perrault: pero ello en tanto que ambas normativas compiten en igualdad de condiciones. Esta es la clave esencial de la disputa francesa entre «antiguos» y «modernos», y por eso tal disputa no puede producirse –en sus términos estrictos– en España. Pues aquí la norma ideológica académica no puede ser más que la «antigua» en líneas generales, repetimos, una serie enunciativa más o menos determinadamente aristotélica (y por tanto más o menos posibilitada para coexistir –a través de tal aristotelismo– con la matriz organicista dominante). Una norma «nacional» autónoma es inconcebible en el absolutismo español, porque tal autonomía no se da en ningún aspecto de su funcionamiento. Góngora (y, tras su huella, en cierto modo Villamediana) constituyen quizás la única excepción (en este sentido de consolidación de una norma propia), y de ahí en gran medida los ataques turbulentos al gongorismo tanto por parte de los académicos doctos como de las reglamentaciones organicistas (que le reprochan su frivolidad, su falta de tematizaciones «sustanciales», su carácter huero, por tanto, etcétera).

El caso de Lope es sintomático al respecto: su obra solo puede ser considerada como regida por una norma autónoma (incluso por él mismo, en gran trecho) bajo la condición de considerarla como encerrada en el ámbito «vulgar» (especificaremos enseguida el

término), nunca como docta (lo que, al contrario, vemos que Corneille plantea sin ningún problema). La diferencia está clara: desde Corneille, en el absolutismo francés, se puede proponer una norma pública «moderna» («nacional» en sentido estricto, según se segrega desde la unificación estatal, etc.), con la misma –e incluso mayor– calidad que la norma antigua, porque su funcionamiento político (público) es también básicamente autónomo a todos los niveles. En España, no: al estar dominado el nivel público por los enunciados organicistas (sacralizadores) la única norma pública admisible (para coexistir con ellos: es de esto de lo que se trata) será la norma de los antiguos, legitimada ya en múltiples aspectos (e incluso en cierto modo limada para hacer posible tal coexistencia) por la propia matriz organicista. Fuera de eso, decimos, las normas solo pueden ser «vulgares». Lo veremos directamente a propósito del «Arte Nuevo».

C. El escenario francés

C.1. Corneille

Esta problemática se extiende en efecto hacia todos los niveles de la teorización pública de la ideología. El «prefacio» de Clitandre nos sirve nuevamente de hito, pues se trata ahora de inquirir sobre los términos específicos en que Corneille se ve a sí mismo rompiendo con la norma antigua. Y esos términos son explícitos, en cuanto que lo que se plantea es la contraposición entre el «recitado» y los «accidentes», sin que Corneille oculte (muy al contrario: toda la conciencia de ruptura gravita en ello) sus tendencias preferenciales por los segundos: «et quiconque voudra bien peser l'avantage que l'action a sur ces longs et ennuyeux récits, ne trouvera pas étrange que j'aie mieux aimé divertir les yeux qu'importuner les oreilles, …»[55]. Por supuesto que aquí alienta aún ese aristotelismo no-organicista que, decimos, se hace normativo en ciertos sectores del XVII francés: pero más allá de los términos en que se enuncia (la

idea de «acción» puede ser entendida sin esfuerzo tan solo como un precipitado condensador de la concepción aristotélica del argumento) el problema revela un aspecto más hondo. Los accidentes, la acción, significan:

1) Por un lado, que la representación de los peculiares valores de lo público, objeto básico del teatro corneliano, implica además que esta representación se hace «doblando» directamente una estructura similar a la que funciona en el espacio privado.

2) En efecto: para la matriz burguesa en estricto, tanto en el animismo como en el mecanicismo, solo se daban verdaderas «relaciones» en el espacio de lo privado. Lo público quedaba en «hueco», reducido a un «no disturb» o a la acción de los aparatos –la Guerra, por ejemplo– o, en fin, a unas prácticas más o menos artificiosas (desde la «galantería» al «preciosismo», entendidas ambas como exhibición pública desde tal matriz –no ahora en el sentido concreto que podían tener como prácticas «privadas» entre los nobles). Cuando los escritores traten de representar la vida propia –sus valores específicos, etc.– de la esfera política se plantearán el problema de cómo dotar de relaciones concretas a esos valores públicos. Para Corneille –y más aún para Racine– la solución parece venir de un solo lado: «doblar» la estructura de la esfera privada, trasladando sus «acciones» a la esfera pública, y poniendo a esta en escena (en el XVIII la cuestión será diferente, claro está: el «drama burgués» tematizado por Diderot supone, como toda la ideología burguesa clásica, que solo lo privado es la realidad de base y por tanto lo único posible de representar públicamente: Corneille «sabe» bien, al contrario, que en el XVII se trata sin embargo de representar públicamente lo público).

De hecho, el espacio público del absolutismo francés encuentra en Corneille una posibilidad de ser «concretizado» (y a la vez mostrado como «ejemplificación» general, sublime) al ser traspasado al mundo de Roma. Es, en este sentido, por lo que Corneille sigue hablando del respeto a los antiguos, y es esta enunciación de lo público a través de sus héroes «romanos» lo que suele considerarse como el proceso culminante de la obra corneliana, desde Horacio a Suréna (en 1674). Pero antes ya se ha producido el asunto de Berenice y el enfrentamiento con Racine. En noviembre de 1670,

con siete días de diferencia (respectivamente el 21 y el 28), se estrenan la Berenice raciniana y Tito y Berenice de Corneille. Las intrigas cortesanas no son por supuesto ajenas al fracaso de esta última, pero el hecho es que Corneille «pierde», y sin duda ahí actúan razones más profundas que convendría esclarecer. Desde Picard a Goldmann[56] el específico carácter trágico con que Racine trata el tema ha quedado suficientemente aclarado, en tanto que razón de su «triunfo». Con todo es preciso añadir algunas acotaciones: el trasvase de las «relaciones privadas» al espacio público no podía hacerse impunemente en un caso como el francés donde ambas esferas funcionaban ya perfectamente autónomas y delimitadas. Steiner ha anotado la presencia indudable en Corneille, en ciertos momentos, de esta problemática infaliblemente contradictoria. Así en el famoso alejandrino: «Permettez, ô grand roi, que de ce bras vainqueur / Je m'immole à ma gloire, et non pas à ma soeur»[57]; e incluso en ciertos momentos de Suréna: «Mon amour est trop fort pour cette politique», etc.[58] Con todo, en Corneille el «amor» juega aún dentro de los valores del espacio público (esto es, actúa como una de las cualificaciones del «héroe» que personifica al espacio público: cfr. El Cid[59]) solo que ocupando un lugar secundario respecto a la «gloria», que supone por excelencia la condensación de todos los valores de tal espacio público.

La tragedia (dirá así Corneille) «exige algún gran interés del Estado» y sus claves desencadenantes serán «desventuras más grandes que la pérdida de una mujer amada…»[60], y en Sertorius (1662) insistirá reiteradamente sobre el mismo tema: «Cuando se hacen proyectos de tan alta importancia / ¿acaso entran en cuenta intereses de amor?»[61].

C.2. Racine

Pero, justamente por eso, las contradicciones de la coyuntura existente en esta mitad del XVII francés quedan mucho mejor expresadas por Racine. Y ello en tanto que en Racine no juegan el «amor» y la «gloria» como entidades de un mismo nivel (en tanto

que asumidas en un solo «héroe»), sino que actúan siempre asumidas en dos héroes, ambos en igualdad de condiciones: el representante de lo privado (o de la «moral») y el representante de lo público (o de la «política»). Especificando además que naturalmente este espacio privado tiene en el teatro francés un contenido específico que no guarda ninguna relación concreta con el animismo desbordado que veíamos en Shakespeare (cfr. Hamlet), sino que corresponde en estricto a las líneas del nivel ideológico dominante en la formación social francesa del momento. Es decir: el horizonte «racionalista» (clasicista) del «jansenismo». Con la profunda connotación «hugonote» que tal horizonte da al término «moral», y a la tipología de las «conductas» y los «deberes», con sus tematizaciones poscartesianas acerca de la «pasión» (y de las «pasiones del alma»), etc.[62]. Mientras que, paralelamente, los valores de lo público tampoco se plantean de acuerdo con la fascinante crueldad shakesperiana, sino también como un reino «moral», el de la «virtus» pública, etc. El representante de lo privado suele ser en Racine una mujer: Junia (en Británico), Berenice o Fedra. En un primer nivel los héroes (las heroínas en estricto) de la moral representan la verdad, son sinceras: el choque surge (para ellas) porque, cuando ingresan en el espacio público, no se dan cuenta de que ese es el reino de la mentira, y obran literalmente, según los dictados de su corazón (que es transparente en su boca). Por lo que respecta a los héroes de lo público, el choque surge porque se sienten atraídos hacia el espacio verdadero representado por las heroínas, a la vez que se ven imposibilitados para abandonar los lazos necesarios que los atan a la esfera política. Estos son los dos choques «dramáticos», digámoslo así; pero la «tragedia» raciniana surge de un tercer elemento: la mentira del espacio público no es una mera apariencia, ni tampoco algo gratuito. Es la ley misma de la política, y esa ley es inexorable y casi sagrada, es la verdad de la mentira política. Por eso en Racine el espacio público aparece desglosado en dos partes: la corte y el pueblo. Se trata, como dijimos, de una escisión real que se da tanto en Inglaterra o España como en Francia (la dicotomización Versalles/París es suficientemente expresiva al respecto). Pero esta escisión real es elaborada por Racine de una manera específica: en la corte (lo político en estricto) rige la mentira como ley, pero como ley necesaria en cuanto que se asienta en una verdad (el «pueblo», o lo público en general). Aquí se establece, repito, lo trágico raciniano.

Con diversas variantes: en Berenice la heroína que ingresa en lo público no comprende que el héroe tenga que repudiarla, a ella que es la verdad, en nombre de un mundo de mentiras. Para Berenice, representante de la verdad moral, la superioridad de esta sobre la engañosa corte no admite dudas:

Al fin pude escapar a la alegría incómoda

De tanto nuevo amigo que me da la fortuna;

Huyo de sus saludos la inútil longitud

Para ver a un amigo que habla de corazón[63].

Tito, el héroe, también se siente atraído por esa verdad moral, y pese a ser representante de lo público, desprecia lo que le parece ser, en un primer nivel, la esencia del mundo cortesano, su textura engañosa:

Pues bien, de mis designios Roma aún insegura

Espera conocer la suerte de la reina,

…….

¿Qué dice la voz pública de la reina y de mí?

…….

Pero yo ya la he visto a esa corte insincera,

Siempre harto cuidadosa de placer a sus amos,

……

No admito ser juzgado por una corte idólatra,

Un público más noble me propongo, Paulino:

Y, sin prestar oídos a voces lisonjeras,

Quiero por vuestra boca que hablen sus corazones[64].

Es entonces cuando aparece el tercer elemento, el provocador de lo trágico. Los dos héroes han juzgado solo a un primer nivel de la verdad y la mentira. Según eso no debería haber obstáculo entre ellos. Pero Tito y Berenice no podrán unirse jamás. Bajo su aparente mentira, lo público oculta una verdad inviolable:

Roma, por una ley que cambiar no es posible,

No admite con su sangre otra sangre extranjera[65]

y Berenice es extranjera. Tito aún duda, no puede aceptarlo. Renuncia a Berenice y de nuevo desea retornar junto a ella:

Voy a traspasar un corazón que me ama.

Y ¿por qué traspasarlo? ¿Quién lo ordena? Yo mismo;

Pues, en fin, ¿ha expresado sus propósitos Roma?

¿Se la ha oído gritar en torno a este palacio?

¿Veo acaso al Estado al borde del abismo?

¿Sin ese sacrificio no me es dado salvarlo?[66]

Pero entonces Roma aparece. El pueblo (lo público) es la verdad última que no puede ser alterada:

El senado, los cónsules y todos los tribunos

Os reclaman, señor, en nombre de Estado.

Un gran pueblo les sique que, lleno de impaciencia,…[67]

Solo para entonces Berenice y Tito toman conciencia de ese fondo oscuro e insalvable al que alegremente habían creído poder superar. Esa toma de conciencia hace innecesario por una vez que los héroes concluyan en la muerte, como parecería obligado en cualquier otra tragedia. Aquí no es preciso, porque al revelárseles las leyes intocables de lo público, y al asumirlas hasta lo más profundo, Tito y Berenice de cualquier forma ya están anegados en el aura trágica. O como dice Tito:

Y sé bien que sin vos ya no podré vivir,

Que mi corazón mismo se aleja de mi pecho;

Mas ya no es el objeto vivir, hay que reinar…[68]

En Británico[69], es Junia la heroína representante de la verdad moral. La transparencia de la sinceridad es en ella aún mayor que en cualquier otro caso, sus palabras son siempre literales:

Mas de mi corazón mi boca es siempre intérprete.

Ausente de la corte, señor, nunca creí

Que al arte de fingir debiera ejercitarme,[70]

O bien:

Pero –si oso decirlo– en la corte, ¡ay de mí!

¡Qué lejos lo que dicen está de lo que piensan!

¡Qué poco acuerdo existe de boca a corazón!

¡Con qué alegría en ella se traiciona la fe!

Tanto a vos como a mí ¡qué extraño es este asilo![71]

Británico no se da cuenta del carácter engañoso de la corte, lo que Junia percibe en solo un día. Por eso Británico cae en la trampa que se le tiende y muere; pero Junia es salvada por el pueblo, que saca así a relucir una vez más su valor de verdad última de lo público, con lo que a la vez, la heroína se entregará a un ámbito público también verdadero, no engañoso: las vestales. Por supuesto que Racine es consciente de que con ello está falseando la verdad histórica («sabe» perfectamente que Junia no hubiera podido ser nunca vestal), pero, en buen «aristotélico (racionalista)», sabe también que la universalidad y la causalidad de la verdad poética es lo único que importa sobre la escena. Y en este caso la verdad poética supone, como culminación de la obra, la necesidad de llevar hasta el extremo la idea de la legitimación pública que existe bajo el aparente mundo engañoso de la política. Después, en 1672, Racine representa Bayaceto; en 1673, Mitrídates, y en 1674, Yfigenia: son ya los tres dramas de la mentira sin más, de la justificación del espacio público incluso en tanto que nivel político estricto, donde no es preciso creer en las cosas para hacerlas (y sin necesidad de que aparezca el pueblo –o lo público– como verdad última que fundamentaría la inviolabilidad de tal nivel). Pero es en Fedra[72] donde Racine revela ya al desnudo toda la textura determinante de su tipología trágica. Pues, en efecto, Fedra alcanza todo su valor de «héroe» precisamente al desbordar y superar –invadiéndolos– los dominios de lo público. Fedra es un héroe «moral», pero su fuerza y su pasión se elevan sobre los valores públicos, tanto si los

representa el cansado Teseo (el marido que solo sabe exclamar «Ante un porte tan digno, / ¿quién no hubiera caído, como yo, en el engaño?»)[73], como si los representa el Hipólito real, que «ama» a Aricia solo en los límites justos de lo privado, y que por tanto respeta a la vez el nivel de lo público, dado que es hijo del rey (…«señora, ¿olvidáis / de que Teseo es mi padre y además vuestro esposo?»)[74], Fedra ama a otro Hipólito: indómito como ella, y, como ella también, superior a las imposiciones de lo público. Pero ese es solo un Hipólito imaginario, no el que Fedra reconoce finalmente: el Hipólito que «sometido y domado tiene ya un vencedor»[75], y no aquel que podría emparejarse con la mujer para la que se escribieron los mejores (y por una vez también los más famosos) versos del teatro clasicista francés:

Ese tiempo feliz pasó. Todo ha cambiado

al mandarnos los dioses a habitar esta tierra

la que tuvo por padres a Pasífae y Minos[76].

Los valores «morales» (privados) de Fedra son tan fuertes que desde el principio se les liga, para legitimarlos, con una genealogía infernalmente apasionada, criminal en la potencia intolerable de sus furores, tanto para el bien como para el mal. Fedra insiste en ello, apostrofando al Sol:

¿Y sostengo la vista

del sol santo del cual a la postre desciendo?

Yo desciendo del padre y señor de los dioses;

todo el cielo y el mundo lleno está de mi estirpe[77].

Si la madre tembló de placer bajo el toro, ¿de qué no será capaz la hija? Sus valores son tales que a los ojos de Enone, la sierva, solo pueden ser dignos –y propios– de la grandeza del espacio público. Es lo que Enone deja expresar en su súplica a Fedra:

¿No sería más digno de la estirpe de Minos

procuraros la calma con afanes más nobles?

¿Si un amante es ingrato, recurrir a la huida

y reinar empuñando del Estado las riendas?[78]

Pero con ello Fedra se exaspera una vez más: no se la entiende; no quiere gobernar, solo amar; esto es: realizar sus furores privados, el espacio «moral» que representa, al que no solo coloca en igualdad con lo público sino incluso por encima, amparándose para ello en su genealogía, como vemos, o en la inviolabilidad de tal espacio privado (justificando sus pasiones bajo el poder inexorable de Venus); o mezclando ambas cosas a la vez:

¡Oh, aquel odio de Venus! ¡Oh, su enojo fatal!

El amor, ¡qué extravíos inspirara a mi madre!

…….

Ariadna, ¡qué amor os hirió, hermana mía,

y os dio muerte en la orilla donde fuistes dejada!

…….

Ya que Venus lo quiere, de este triste linaje

moriré la postrera y la más desdichada[79].

Racine siempre consideró a Fedra como su mejor obra. Después de ella, viene el misterioso silencio, tan sometido al pasto de la hermenéutica (generalmente desde el peor psicologismo): doce años hasta que aparecen Ester y Atalia, las obras devotas, basadas en la Escritura, apenas una década antes del siglo XVIII. Durante ese periodo Racine ejerce su cargo «público» de cronista real, pero en cuanto que eso le sirve para llevar una digna –en cualquier sentido– vida «privada».

El porqué de tal silencio, y el de su reaparición posterior con estas dos últimas obras, es algo que no nos incumbe aquí directamente. El silencio se asocia demasiado pronto con la mística, y excesivas mixtificaciones han padecido ya los dos grandes «silencios» franceses, este de Racine y el de Rimbaud/Mallarmé. Evitaremos, pues, retornar sobre tan banal exegética, excepto para acotar la cuestión que nos interesa ahora; esto es: resulta fuera de dudas que, desde Berenice –o Britanico– a Fedra, Racine, a la vez que va desplegando una misma problemática, va también, progresivamente, alterando los ejes nodales de su estructura. La problemática, digo, es siempre la misma: el drama de los valores «privados», en tanto que representantes de lo verdadero y en tanto que forzados, sin embargo, a actuar en el espacio público, el reino de la mentira. La tragedia, como vimos, surgía al descubrirse que este espacio de la mentira poseía sin embargo un fundamento inviolable e inalterado, perfectamente verdadero a su vez. Es posiblemente aquí donde radica la razón última del éxito (básicamente cortesano) de Racine: todas las contradicciones del momento son presentadas sin velos, pero también legitimadas y purificadas en el pleno sentido «catártico» aristotélico con que Racine suele justificarse; en particular (como señala Della Volpe) [80] a partir de su lectura de Vettori, del que posiblemente Racine extrajo esa noción de «catarsis» que literalmente expresa así: «No es una necesidad que haya sangre y muertes en una tragedia; basta con que la acción en ella sea grande y que los actores sean heroicos, que las pasiones sean excitadas y que todo el conjunto conserve esa tristeza majestuosa que constituye todo el placer de la tragedia»[81].

Pero lo privado aparece siempre –aun de modo latente– en Racine como el verdadero deus ex machina de estos textos, incluso llevándole a preferir por lo general a Atenas (en vez de Roma, como sucedía también generalmente en Corneille) como lugar «concretizador» de las relaciones públicas, en tanto que ello implicaba sin más una semántica mucho más «moral» y mucho menos «política», aunque solo será finalmente en Fedra cuando todo este mecanismo se revele como un estallido insostenible, a través del cual lo privado se alza ya sin velos como el único valor auténtico, superior en toda su grandeza a los límites de lo público.

Es entonces cuando llega el silencio. En cierto modo era imposible decir más. Por supuesto que este sordo y tenaz privilegio otorgado siempre a lo privado preludia ya en Racine el giro que van a adoptar las relaciones sociales en el siglo siguiente. Pero esto no debe llevarnos a una crítica de «antecedentes» y «precursores». Tal giro era sin duda un efecto legible en los mecanismos del absolutismo francés, pero legible solo a partir de la especial tematización religiosa que lo recoge y lo enuncia: el jansenismo. Más: es obvio que sin su profunda raíz jansenista (analizada igualmente por Picard, Steiner y Goldmann)[82] Racine no hubiera podido elaborar –producir, en sentido estricto– esta problemática ideológica que inunda su escena, y que le hace concebir como trágica (como insoluble) la presencia autónoma de los valores privados dentro de los límites del «mundo» (o de lo público). Pues, en efecto, como comentábamos a propósito de Pascal, el agustinismo desesperado de los jansenistas se sostiene siempre en esa supervaloración del «alma» como algo privado (de la religión como algo íntimo) y, en consecuencia, en el desprecio inequívoco hacia el reino de lo público (lo que ellos llaman el «mundo»), etc. De ahí que Pascal reprochase a los jesuitas que pretendieran unir lo imposible, esto es, la virtud (religiosa) y el honor (público); de ahí que los jansenistas englobaran al teatro (con exacta perspectiva) dentro de la misma esfera pública y lo despreciaran por ello igualmente (recordemos que Racine siempre está esgrimiendo excusas para justificar su práctica escénica); y de ahí, en fin, que los jansenistas consideraran como el pecado máximo el hecho de que alguien aceptara un «cargo», como el de sacerdote (que era a la vez «público» y «religioso»), sin sentirse verdaderamente –interiormente– llamado a ello, etc.[83] Desde luego es probable que

aquí radique la razón última del silencio de Racine (su retirada al espacio privado y el carácter devoto de sus últimas obras así induciría a pensarlo)[84]. Esa preponderancia de los valores «íntimos» (que otorga a los textos racinianos su característica tonalidad oscura, inexorablemente trágica) habría sido en este sentido también la que, en un último despliegue, le habría llevado a callar. Pero, repito, lo que menos interesa ahora es una exégesis concreta del hecho. Pues no debería perderse de vista que, si Luis XIV nombra a Racine su «cronista», lo hace precisamente entendiendo tal nombramiento como un «premio» (como un ascenso en lo que Picard ha llamado la «carrera» raciniana)[85] en cuanto que, admirándole como hombre de teatro (y en rigor Racine solo lo fue trece años), el rey consideraba en cierto modo ese «oficio» indigno del valor del escritor (no olvidemos tampoco que, junto a los jansenistas, Bossuet había reiniciado la polémica sobre la inmoralidad del teatro y se sabe que el propio Rey Sol estuvo tentado de llevar a cabo la efectiva prohibición de las representaciones públicas).

De cualquier modo, lo importante es solo constatar el planteamiento general de esta específica problemática «tragicista» de Racine, a la vez en tanto que culminación invertida de las situaciones que planteaba Corneille y en tanto que abismalmente diferenciada de los problemas una y otra vez elaborados sobre el escenario organicista en España. La cuestión es por supuesto mucho más compleja, pero baste aquí con sus líneas determinantes, esto es, con señalar cómo el teatro francés traspasa («dobla») las relaciones privadas en el espacio público a la hora de concretizar a este. Y en consecuencia parece claro que es tal problemática la que se deja traslucir en la tendencia corneliana en favor de la «acción» y en contra del «recitado». Y no porque Corneille no cubra la escena con sus famosas ristras de alejandrinos (¡a ellos debe su fama académica!), sino porque en él los versos pretenden tener otra función que la que el recitado tenía en la normatividad favorecedora de los antiguos (y asimismo en el teatro organicista español). Otra función, en efecto, pues en Corneille (no hablemos ya de Racine, quien en el «prefacio» de Mitrídates dirá precisamente, como un reproche al estilo de Corneille, que: «Las escenas más bellas corren el peligro de aburrir desde el momento en que se las separa de la acción…»[86], etc.) los versos se conciben como una

parte más de la acción, esto es, como un elemento más a la hora de concretizar (de poner en «accidentes») los valores específicos de la esfera pública, etc. En Del espíritu de las leyes, de Montesquieu, se nota toda la contradicción que hasta aquí venimos esbozando. Mostesquieu no contrapone el honor a la virtud. En el magnífico análisis que hizo Althusser[87] sobre el tema se demuestra precisamente cómo la virtud civil, en Montesquieu, no es más que una trampa respecto al honor, una pasión cultural o una economía de la virtud. En el sentido estricto en que se puede hablar de que Montesquieu, en realidad, no cree en la virtud pública, sino que la transfigura en la virtud del honor monárquico, aunque mucho menos sacralizado. Pero resulta evidente que la virtus civil de Maquiavelo no es en absoluto la virtud monárquica de Montesquieu. Y analizar esto así explicaría casi todas las contradicciones del sistema público entonces hegemónico. Sobre todo, el sistema de la representación. Pero de la representación es de lo que vamos a seguir hablando. Y otra vez a propósito de nuestro «caso» más ilustrativo: el caso de Lope.

---

[1] [Véase Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 47-49, 74, 102-109 (2017, pp. 43-45, 67, 90-97)].

[2] [Véase Thomas Kyd, John Webster, John Ford, Tres tragedias de venganza, Madrid, Gredos, 2007 (ed.: J. R. Díaz-Fernández)].

[3] [Véase Thomas Kyd, La tragedia española, México, Universidad Nacional Autónoma, 1976 (ed.: Margo Glantz), y La tragedia española, Madrid, Cátedra, 2008 (ed.: José Payá Beltrán)].

[4] [Véase Christopher Marlowe, Teatro, Madrid, Alfaguara, 1984 (ed.: Aliocha Coll), y Christopher Marlowe, La trágica historia de la vida y muerte del doctor Fausto, Madrid, Cátedra, 1998 (eds.: J. C. César Santoyo y J. M. Santamaría). Cfr. Douglas Cole, Christopher Marlowe and the Renaissance of Tragedy, Westport, Greenwood, 1995, y Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 84-85 (2017, pp. 75-76)].

[5] [Cfr. Mario Praz, Machiavelli and the Elizabethans (1928), Filadelfia, R. West, 1978; Mario Praz, The Flaming Heart, Nueva York, W. Norton, 1973, y Ernst Cassirer, El mito del Estado, México, FCE, 1968, pp. 138-193 (trad.: Eduardo Nicol)].

[6] [Véase George Steiner, La muerte de la tragedia, Caracas, Monte Ávila, 1970 (nueva ed.: Madrid, Siruela, 2011, pp. 33-39)].

[7] La cuestión «blanda» del tiranicidio (por ejemplo, en España) es algo completamente distinto, una cuestión moral que aquí no existe.

[8] [Véase William Shakespeare, Macbeth, Madrid, Cátedra, 1987 (ed. bilingüe del «Instituto Shakespeare» dirigida por Manuel Ángel Conejero-Tomás Dionís-Bayer). Cfr. además: Juan Carlos Rodríguez, «Macbeth: Shakespeare, Orson Welles y Polanski», en Remedios Morales Raya (ed.), Homenaje a la profesora M.a Dolores Tortosa Linde, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 421-435].

[9] [Ibidem, p. 61 (Acto I, escena I, vv. 9-10)].

[10] [Ibidem, pp. 137-139 (Acto II, escena I, vv. 33-49)].

[11] [Ibidem, pp. 161-163 (Acto II, escena III, vv. 56-58)].

[12] [Ibidem, pp. 177-179 (Acto II, escena IV, vv. 10-18)].

[13] [Ibidem, p. 119 (Acto I, escena VII, v. 1)].

[14] [Ibidem, p. 151 (Acto II, escena II, vv. 57-63)]

[15] [Ibidem, p. 175 (Acto II, escena III, v. 138)].

[16] [Ibidem, p. 177 (Acto II, escena IV, vv. 6-7)].

[17] [Ibidem, p. 83 (Acto I, escena III, vv. 46 y 53)].

[18] [Ibidem, p. 355 (Acto V, escena V, vv. 24 y 26-28)].

[19] [Véase William Shakespeare, Antonio y Cleopatra, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, p. 47 (Acto I, escena I). Ed. y trad.: Angel-Luis Pujante (reimp. en William Shakespeare, Teatro completo. 1. Tragedias, Madrid, Espasa, 2010, p. 749].

[20] [Véase William Shakespeare, Troilo y Crésida, Madrid, Espasa-Calpe, 2002, p. 174 (Acto V, escena II). Ed. y trad.: Ángel-Luis Pujante].

[21] [William Shakespeare, Macbeth, cit., pp. 265-267 (Acto IV, escena I, vv. 91-99)].

[22] [Ibidem, p. 361 (Acto V, escena VII, vv. 1-2)].

[23] [Ibidem, p. 367 (Acto V, escena VII, vv. 30-32)].

[24] [William Shakespeare, Hamlet, cit. (ed. revisada, 2019)].

[25] [Ibidem, p. 241 (Acto I, escena V, v. 108)].

[26] [Ibidem, p. 161 (Acto I, escena II, vv. 75-77)].

[27] [Ibidem, p. 467 (Acto III, escena II, vv. 369-374)].

[28] [Ibidem, p. 305 (Acto II, escena II, v. 193)].

[29] [Jorge Luis Borges, «De las alegorías a la novela», en Otras Inquisiciones (1952), Obras Completas, vol. II, Barcelona, Emecé, 1989, pp. 338-340, cita en p. 340].

[30] [William Shakespeare, Macbeth, cit., p. 99 (Acto I, escena IV, vv. 12-13)].

[31] [William Shakespeare, Hamlet, cit., p. 539 (Acto IV, escena III, v. 20)].

[32] [Ibidem, pp. 395-399 (Acto III, escena I, vv. 121-152)].

[33] [Ibidem, p. 323 (Acto II, escena II, vv. 298-302)].

[34] [Ibidem, p. 325 (Acto II, escena II, vv. 312-315)].

[35] [Ibidem, p. 489 (Acto III, escena IV, vv. 18-20)].

[36] [Ibidem, pp. 367-373 (Acto II, escena II, vv. 550-608)].

[37] [Ibidem, p. 635 (Acto IV, escena VI, v. 191)].

[38] [Ibidem, p. 615 (Acto IV, escena VII, v. 58)].

[39] [Ibidem, p. 639 (Acto V, escena I, v. 7)].

[40] [Ibidem, p. 745 (Acto V, escena II, v. 331)].

[41] [Ibidem, p. 753 (Acto V, escena II, vv. 374-379)].

[42] [Véase Jan Kott, Apuntes sobre Shakespeare, Barcelona, Seix-Barral, 1969, y Jan Kott, Shakespeare Our Contemporary, Londres, Methuen, 1965].

[43] [William Shakespeare, Hamlet, cit., p. 749 (Acto V, escena II, v. 352)].

[44] [Véase Pedro Calderón de la Barca, Obras Completas. Vol. II. Dramas, Madrid, Aguilar, 1969 (ed.: Ángel Valbuena Prat); En la vida todo es verdad y todo mentira, Londres, Tamesis, 1971 (ed.: D. W. Cruickshank), y Comedias, III, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 2007, pp. 21-144 (ed.: D. W. Cruickshank), edición por la que se cita].

[45] [Ibidem, p. 124 (Jornada tercera)].

[46] [Idem].

[47] [Véase Michel de Montaigne, «Apología de Raimundo Sabunde», en Ensayos, cit., pp. 853-1185 (Libro II, Capítulo XII). Y cfr. Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., p. 101 (2017, p. 90)].

[48] [Cfr., como ya hemos indicado con anterioridad, Juan Carlos Rodríguez, «Montaigne al principio de nuestra historia (Primera lectura)», en De qué hablamos cuando hablamos de literatura, cit., pp. 599-636, e «Introducción: El Lince y El Lobo. O de cómo Lévi-Strauss pone en duda la Razón burguesa universal (antes y después de la Ilustración) a partir del yo de Montaigne», en Tras la muerte del aura (En contra y a favor de la Ilustración), cit., pp. 37-58].

[49] [William Shakespeare, Timón de Atenas, en Teatro Completo. 1. Tragedias, cit., pp. 489-561, cita en p. 502 (Acto I, escena I)].

[50] [William Shakespeare, Un sueño de la noche de San Juan. Las alegres casadas de Windsor, Barcelona, Planeta, 1981, pp. 33-35 (Acto III, escena II). Introd., trad. y notas: José María Valverde. Y véase Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., p. 106 (2017, p. 94)].

[51] [Véase Diego Hurtado de Mendoza, Guerra de Granada, Madrid, Castalia, 1970 (ed.: Bernardo Blanco-González). Y cfr. Juan Varo Zafra, Don Diego Hurtado de Mendoza y la Guerra de Granada en su contexto histórico, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012].

[52] [Véase Noël Salomon, «Los nombres y la lengua», en Lo villano en el teatro del Siglo de Oro, cit., pp. 122-145].

[53] [Véase Pierre Corneille, «Préface» a Clitandre ou l'innocence délivrée, en Théatre II. Tragédies, París, Garnier-Flammarion, 1980, pp. 55-57 (ed.: Jacques Maurens)].

[54] [George Steiner, La muerte de la tragedia, cit., p. 56].

[55] Pierre Corneille, «Préface» a Clitandre ou l'innocence délivrée, cit.: «Quien quiera sopesar bien las ventajas que tiene la acción sobre esos largos recitados, no encontrará extraño que yo haya preferido divertir a los ojos, antes que importunar a los oídos…». [Traducción de JCR].

[56] [Véase Raymond Picard, Racine polémiste, París, Pauvert, 1967, y Lucien Goldmann, «La visión trágica en el teatro de Racine», en El hombre y lo absoluto. El dios oculto, cit., pp. 409-523].

[57] [George Steiner, La muerte de la tragedia, cit., pp. 59-60].

[58] [Ibidem, p. 72].

[59] [Véase Pierre Corneille, El Cid, en Teatro. Melita. El Cid. Horacio. Nicomedes, Barcelona, Bruguera, 1974 (ed.: Teresa Suero Roca), y El Cid, Madrid, Cátedra, 1986 (trad. esp.: Carlos R. de Dampierre). Y cfr. Jacqueline Ferreras, «El Cid caballero cortesano

francés (La actualización de una figura)», Estudios Románicos, 13-14 (2001-2002), pp. 87-98)].

[60] [Véase Pierre Corneille, «Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique» (1660), en Pierre Corneille, Trois Discours sur le poème dramatique, París, Garnier-Flammarion, 1997, pp. 63-93 (ed.: Bénédicte Louvat y Marc Escola)].

[61] [George Steiner, La muerte de la tragedia, cit., pp. 69-71].

[62] Véase los extraordinarios trabajos de Lucien Goldmann (El hombre y lo absoluto. El dios oculto, Barcelona, Península, 1968) y su continuación en Gabriel Albiac: La Sinagoga Vacía. Un estudio de las fuentes marranas del espinosismo, Madrid, Hiperión, 1989 [2.a edición actualizada: Madrid, Tecnos, 2013. Y véase asimismo de G. Albiac, Sumisiones voluntarias. La invención del sujeto político: De Maquiavelo a Spinoza, Madrid, Tecnos, 2011 (ed.: Alberto Mira Almodóvar)].

[63] [Véase Jean Racine, Berenice, en Seis Tragedias. Andrómaca. Británico. Berenice. Bayaceto. Fedra. Atalía, Madrid, Alfaguara, 1987, pp. 271-389, cita en p. 289. Acto I, escena III (ed. bilingüe. Roland Barthes, «Introducción. El hombre raciniano», pp. xi-cxl. Trad.: Rosa Chacel), y Jean Racine, Berenice, en Teatro completo, Madrid, Editora Nacional, 1982, pp. 503-567 (ed. y trad.: Emilio Náñez y Juan Manuel Azpitarte)].

[64] [Ibidem, pp. 303-305 (Acto II, escena I)].

[65] [Ibidem, p. 307 (Acto II, escena II. Subrayado de JCR)].

[66] [Ibidem, pp. 351-353 (Acto IV, escena IV)].

[67] [Ibidem, p. 367 (Acto IV, escena VIII)].

[68] [Ibidem, p. 357 (Acto IV, escena V)].

[69] [Jean Racine, Británico, en Seis Tragedias, cit., pp. 129-269, y Teatro completo, cit., pp. 425-501].

[70] [Ibidem, p. 185 (Acto II, escena III)].

[71] [Ibidem, p. 251 (Acto V, escena I)].

[72] [Jean Racine, Andrómaca. Fedra, Barcelona, Planeta, 1982, pp. 81-159 (ed. y trad.: Carlos Pujol), y Fedra, en Seis Tragedias, cit., pp. 527-649].

[73] [Ibidem, p. 134 (Acto IV, escena II, vv. 1035-1036)].

[74] [Ibidem, p. 118 (Acto II, escena V, vv. 663-664)].

[75] [Ibidem, p. 142 (Acto IV, escena VI, v. 1223)].

[76] [Ibidem, p. 90 (Acto I, escena I, vv. 34-36)].

[77] [Ibidem, p. 144 (Acto IV, escena VI, vv. 1273-1276)].

[78] [Ibidem, p. 122 (Acto III, escena I, vv. 755-758)].

[79] [Ibidem, p. 100 (Acto I, escena III, vv. 249-250, 253-254 y 257-258)].

[80] [Véase Galvano Della Volpe, Historia del gusto, cit., pp. 60-62 (nueva ed.: Madrid, Visor/La Balsa de la Medusa, 1987)].

[81] [Jean Racine, «Prefacio» a Berenice, en Seis Tragedias, cit., pp. 273-276, cita en p. 273, y en Teatro completo, cit., pp. 507-511, cita en p. 508].

[82] [Cfr. Lucien Goldmann, «El fundamento social e intelectual», en El hombre y lo absoluto. El dios oculto, cit., pp. 109-215; Lucien Goldmann, Jean Racine dramaturgue, París, L'Arche, 1956; George Steiner, La muerte de la tragedia, cit., pp. 73-94, y Raymond Picard, «Racine et Port-Royal: l'attitude religieuse», en La Carrière de Jean Racine, París, Gallimard, 1956, pp. 447-468].

[83] [Véase, además, Louis Cognet, Le Jansénisme, París, PUF, 1961; Antoine Adam, Du mysticisme à la révolte: les jansénistes du XVIIe siècle, París, Fayard, 1968; Marguerite Tollemache, Los jansenistas franceses. Fidelis usque ad mortem (1893), Buenos Aires, Las Cuarenta, 2014; Leszek Kolakowski, Dios no nos debe nada. Un breve comentario sobre la religión de Pascal y el espíritu del jansenismo, Barcelona, Herder, 1996; Michel Le Guern, «Le

Jansénisme: une réalité politique et un enjeu de pouvoirs», Recherches de Science Religieuse, 91/3 (2003), pp. 461-488, y Pierre Nicole y otros, Querella del Teatro, Madrid, Tecnos, 2021 (ed., trad., introduc. y notas: Gabriel Albiac)].

[84] [Cfr. Jacques y Pierre de Lacretelle, Racine, París, Académique Perrin, 1970 (ed. cast.: Racine, Madrid, Espasa-Calpe, 1974); Jerónimo Martínez Cuadrado, «La retirada del teatro de Racine», Anales de la Universidad de Murcia, 37/3 (1980), pp. 63-76; Philippe Sellier, «Le jansénisme des tregédies de Racine: réalités ou illusion?», Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises, 31 (1979), pp. 135-148; Jerónimo Martínez Cuadrado, «Racine y el jansenismo», Anales de la Universidad de Murcia, 40/1-2 (1981-1982), pp. 217-229, y Jerónimo Martínez Cuadrado, «El entorno social y humano de Jean Racine», Anales de Filología Francesa, 2 (1987), pp. 29-42].

[85] [Véase Raymond Picard, La Carrière de Jean Racine, cit.].

[86] [Jean Racine, «Prefacio», en Teatro completo, cit., pp. 644-647, cita en p. 645, y en Teatro selecto, Barcelona, Bruguera, 1975 (ed.: Juan Penella), pp. 293-295, cita en p. 294].

[87] [Cfr. Louis Althusser, Montesquieu. La politique et l'histoire (1959), París, PUF, 1974, pp. 76-82. Ed. cast.: Montesquieu, la política y la historia, Madrid, Ciencia Nueva, 1968, pp. 65-69 (nueva ed.: Barcelona, Ariel, 1974, pp. 91-97)].

IV.3

El aristotelismo, la polémica de los sentidos y la dialéctica del sueño

I. El arte de Lope

1.— Volvamos, pues, a la cita de Corneille y su referencia a la acción: es esta «acción» la que no se plantea como problema en el teatro español del momento. Y esto solo resultará escandaloso para quien siga entendiendo el término «acción» dentro de esa problemática kantiana a la que aludíamos. Pero fuera de ahí la cuestión aparece clara. En efecto: el teatro organicista español no se plantea jamás cómo «concretizar» los valores autónomos de la esfera pública, porque comienza por no reconocer tal autonomía a la esfera en que se mueve. La «acción» no se planteará, pues, como un problema porque los valores nobiliarios (el honor, la sangre, etc.), que son los únicos que nuestra escena reconoce en esos momentos, no aparecen ahí solo como algo propio del espacio público, sino como estructuradores de la vida en general. Por eso el teatro español está lleno de sucesos ininterrumpidos (enredos, equívocos, el esquema «de capa y espada», a lo humano o a lo divino –las comedias «de Santos»–, etc.), pero esos sucedidos están siempre pensados en función del verso, en cuanto que este representa aquí la verdad última de lo existente, al espíritu que habla detrás de las apariencias y de los «casos», revelando su orden oculto (bien si el verso representa los valores nobiliarios que dan un último sentido a todo, bien si el verso representa la voz divina que sacraliza ese último sentido del todo). Así también en el ritual de la Inquisición los signos se establecen como un espesísimo tejido que acompaña tanto la salida del condenado hacia el cadalso como la quema final: tras esta el predicador colocado junto a la hoguera lanza su sermón explicativo y ejemplificador, sermón donde se condensan y se descifran tanto los signos mudos del ritual como las

signaturas últimas –divinas– que dan sentido a todo el proceso[1].

2.— Especificaremos esta serie de cuestiones fijándonos en el Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo de Lope de Vega, que puede elegirse sin duda como texto privilegiado a la hora de analizar el inconsciente «teórico» existente en torno a la escena española. Como su estudio ha solido realizarse de una manera exhaustiva[2] trataremos solo de delimitar algunos de los elementos de base que configuran el Arte Nuevo. Dos fundamentalmente, que determinan el texto:

– La insólita consciencia de que el teatro está inscrito en el nivel público y de que, por tanto, las leyes de este son las dominantes sobre la escena.

– La interpretación del nivel público a través de la perspectiva organicista. O más en estricto: como nobilización del desorden.

A) Respecto a la primera cuestión, los pasajes explícitos del Arte Nuevo son bien conocidos, solo que habitualmente viciados por las interpretaciones críticas (bien románticas, bien fenomenológicas) a que se han visto sometidos.

En efecto: no se trata de que Lope haga, o deje de hacer, un manifiesto en favor de un arte «popular» (sic), como decían los románticos, o «anti-intelectual» y «vital» (¡sic!), como decían los fenomenólogos. Lo único que Lope «dice» es la propia lógica interna que rige en el hecho teatral del XVII español: esto es, que existe el nivel público, que la escena es representación ideológica pública (y representación de los valores públicos), y que esta estructura, que la determina, se revela en torno a la escena en dos puntos nodales: la aparición del público, por un lado, y por otro, paralelamente, el funcionamiento del teatro dentro del mercado (esto es: dentro de las relaciones sociales mercantiles, impuestas por la matriz económica burguesa). El funcionamiento de tales relaciones lo describe Lope (como hemos visto hacer a Saavedra) desde lo que parece ser su estructura más «visible»: el pago, en el que se

intercambian las mercancías o con el que se compra el derecho a criticar la obra, etc. O como dice Lope también: «Necesidad y yo, partiendo a medias / el estado de versos mercantiles… »[3], texto en que la calificación de «mercantiles» debe tomarse muy en serio, en tanto que alusión visible a la estructura de lo público, bien como «mercado» o bien como «público» sin más: ese vulgo o esa bestia a la que se refería Alarcón («contigo hablo, bestia fiera»)[4]. Ante «lo público» mercantil, pues, los individuos privados no necesitan en efecto otra cualificación que la del «pago», y desde ese momento se les permite intervenir sobre el espacio público, y juzgarlo. En una palabra: es así como los individuos privados se convierten en el público. Lope constata sintomáticamente todos estos aspectos en su texto; por ejemplo:

Si pedís parecer de las que agora

están en posesión [del teatro], y que es forzoso

que el vulgo con sus leyes establezca

la vil quimera deste monstruo cómico,

diré el [arte] que tengo, y perdonad, pues debo

obedecer a quien mandarme puede[5],

o en esos versos más conocidos aún, y más viciados, por tanto:

y escribo por el arte que inventaron

los que el vulgar aplauso pretendieron;

porque, como las paga el vulgo, es justo

hablarle en necio para darle gusto[6].

Recordábamos al principio, hablando de la opinión, cómo, ante estos versos del Arte Nuevo, la crítica fenomenológica se apresuró a interpretar: Lope escribe guiado por el gusto vulgar de su público. E interpretó así por razones obvias. Pues (dado su kantismo innato) tal crítica está acostumbrada a considerar que la obra es siempre aquello que el lector (o el espectador) «construye» como objeto, por lo que no le resulta difícil pasar a decir que el autor escribe –siempre– siguiendo los gustos del público: tanto cuando este es considerado como minoritario y puro, como cuando es considerado como vulgar (caso de Lope), o como masificado (como sucede en las actuales teorizaciones acerca de la llamada «literatura de masas»). En cualquier caso, para tal crítica fenomenológica, es el receptor (su «gusto») el que construye verdaderamente la obra, en sentido puro o impuro, y el que determina por tanto la orientación de la intención artística del autor, bien en un aspecto o en otro; pues el lector (se dice) recibe la obra mediante el mismo mecanismo con que el autor la escribe: construyéndola como su «objeto», repito; y así, en tal construcción dual –pero idéntica de hecho–, el autor puede inclinarse hacia los valores impuros de la masa o hacia los puros de la élite, etc. Los fenomenólogos creyeron confirmar todo su kantismo latente al analizar el caso de Lope, que parecía decir exactamente eso (escribo como le gusta a las masas, porque las masas me pagan), salvándolo sin embargo del desprecio (Lope era una gloria nacional) mediante artilugios que oscilaban entre los residuos románticos del «volkgeist» (el vulgo de Lope no lo constituirían, pues, las despreciables masas de hoy, sino el bravo pueblo español del Siglo de Oro, con el que Lope habría conectado íntimamente), y los residuos, no menos idealizadores, del «genio creador», etc. Es por esto por lo que, por ejemplo, Montesinos dirá que el teatro de Lope se justificaría por «el público que lo alienta», pues Lope habría «descubierto lo que se ignoraba», esto es: el «pueblo», término con el que Montesinos designa, como todo el fenomenologismo idealista, la pretendida «unidad social» que, según tal perspectiva, estaría en la base de cualquier sociedad («unidad social» que parecía ser corroborada en la idea del «cuerpo orgánico» propia del escolasticismo del XVII). Lope habría, pues, proclamado un arte «nuevo» frente a los tratadistas (para los que sería inconcebible un Arte que no fuera el «eterno»). Habría sido, en

fin, un poeta popular, no por «ignorancia» (sic), sino por captación de las nuevas circunstancias, esto es, porque consiguió enraizar su teatro: «en un ethos popular que lo hiciese inteligible a todos». Gracias a ello, añade Montesinos, las obras de Lope: «permiten al espectador verse de aumento, por decirlo así, enaltecido, sublimado, sin dejar de ser él mismo». Siguiendo a Pidal (que llama a Lope: «el gran poeta de todas las glorias e ideales del Imperio»)[7] Montesinos describe así –según la retórica más tradicional, por cierto– ese público que él dice que Lope ha descubierto: «A los corrales acude todo el mundo: nobleza, clase media y plebe. El arte de Lope o de cualquiera de sus secuaces consigue, cuando lo consigue, dar a aquella masa heteróclita una unanimidad popular»[8]. Ahora bien: la unanimidad de que habla Montesinos no es más que una transcripción de la «armonía» corporativa que añoraba Vossler (y que Montesinos no le había criticado en su famosa reseña[9], pese a ser el mayor defecto del libro del alemán, la mayor proyección sobre Lope del espíritu alemán de los años 20-30 del siglo XX). Américo Castro no plantea en este sentido un Lope sustancialmente disímil a los anteriores: el teatro de Lope sería «mayoritario» y «castizo», en una época «conflictiva» (donde habría que buscar los polos del conflicto de «castas»: el común, representado por Lope, vs. las minorías «conversas»)[10]. Este «común» de Castro (identificable en cierto modo también en Salomon y Maravall) no es esencialmente distinto al «popular» (por novedad y no por ignorancia) de Montesinos o al «natural» de Pidal, etcétera.

Fuera de tal perspectiva fenomenológica, la falacia crítica resulta evidente. Pues lo que Lope se plantea de hecho no es que el público le dicta las obras, sino que «lo público» (y, en consecuencia, tanto la representación pública de la ideología como el público mismo) ha aparecido y es el ámbito en que el teatro se inscribe; en consecuencia: que es a esa ley de lo público a la que el teatro tiene que someterse. El «público» ahí es solo un primer signo de tal necesidad de sometimiento: Ben Jonson (Sejanus his Fall, 1603) y John Webster (en The White Devil, 1612)[11] señalan, como Lope, el gusto del público como clave de su determinación de no hacer obras según Aristóteles; pero Lope interpreta la nueva realidad en la que vive desde su perspectiva organicista, y por tanto para él el público es simplemente el nuevo señor que ha aparecido, no como

el «sujeto-lector» (kantiano) que construye su objeto aplicándole sus propias categorías (formales), sino como un verdadero (aunque extraño) «señor feudal» más, cuyos poderes no provienen de otro elemento que el pago (del no menos extraño poder que supone el mercado), un señor, pues, que da órdenes, que «manda», etc.; y por eso Lope define sus relaciones con el público como unas relaciones «personales» (esto es, típicamente vasalláticas: «pues debo / obedecer a quien mandarme puede…»), utilizando para ello las mismas categorías con que suele interpretar (y practicar de hecho) sus relaciones con los auténticos «señores»: del duque de Alba al duque de Sessa. En una palabra: lo que Lope dice es que, en el espacio público, el público es el Señor (tanto como el de Sessa podía serlo para él en otros aspectos), y que por lo tanto le debe obediencia vasallática. Aunque los motivos del poderío de tal señor sean extraños y «nuevos», no por eso la obediencia debe ser menor; más aún: si en un espacio nuevo ha surgido un señor nuevo, el modo (el «Arte») de relacionarse con él debe ser también «nuevo». Es pues a partir de esta perspectiva, como decimos, que el público (el vulgo) y el pago no son más que síntomas «visibles», en primera instancia, de una cuestión mucho más profunda: la específica dialéctica productiva que determina básicamente la obra de Lope. Y esta dialéctica productiva no solo no depende del «gusto» del público (¿qué es esto?, ¿de qué estaría compuesto?), sino que está (junto con tal «gusto») estructurada ya de antemano tanto por la lógica interna de una especial ideología (en este caso el organicismo), como por las específicas condiciones objetivas en que tal ideología se inscribe (en este caso el funcionamiento de «lo público», etc). Lo que Lope dice de hecho en el Arte Nuevo (y este es el todo de su argumentación, que en otro caso no podría sostenerse en pie) es, pues, que la escena y el público nacen de una misma estructura (digamos: que el «consumo» está ya de antemano determinado por la «producción»), esto es, que el público y la escena están regidos por unas mismas leyes que son previas a ambos. Incluso: Lope solo ironiza a partir de aquí. Es muy distinto el carácter «público» que la norma de los doctos pretende tener, que el carácter público inmediato que la representación teatral conlleva. Lope no se ríe de los académicos porque él sea un «práctico» y ellos unos «teóricos»: plantear así la cuestión supone de nuevo un kantismo (sin entrar más allá: no es preciso aludir siquiera al pragmatismo empirista anglosajón, hoy inevitablemente en boga,

pues la carga ideológica de sus interpretaciones es sin duda mucho mayor) perfectamente anacrónico. Lope ironiza, repito, a partir del nivel público en tanto que «ignorado» por los doctos:

Fácil parece este sujeto, y fácil

fuera para cualquiera de vosotros,

que ha escrito menos de ellas, y más sabe

del arte de escribirlas y de todo;

que lo que a mí me daña en esta parte

es haberlas escrito sin el arte[12].

He aquí en efecto unos versos transparentes. Pero ¿qué ha leído la crítica fenomenológica –con todos sus últimos resabios románticos– en ellos? Pues algo así como la imagen (tan «simpática») del escritor fin de siècle, entre maldito y vanguardista, entre popular y genial, que sabe que en tanto que «creador» está con la vida y muy por encima de los eruditos hueros y polvorientos. En una palabra: la crítica fenomenológica ha construido una fantasmagórica relación «Lope/Doctos», arrancada desde sus preceptos más de manual, acerca de los derechos congénitos del «creador» (repito: con todos los alientos fenomenológicos que pueden verse en Vossler o Dámaso Alonso), visión justificada, por tanto, con la imagen (kantiana) del genio superador de cualquier regla, o con la imagen de la «vida» (en este caso: la poesía lopesca, tan vital, superadora de cualquier teorización estéril y congelada, cuando no pedante), e incluso mezclada con el posible caso (tan «actual» para el fenomenologismo a partir de los años 20) del escritor incomprendido, en concreto, por la «Academia» y que sin embargo, de hecho, se burla del «academicismo». Es difícil encontrar todavía hoy un planteamiento de este asunto donde no perdure, de un modo u otro, esa imagen tan «simpática» de Lope, o al menos alguno de los elementos con que tal imagen se construyó, a partir, especialmente, de la aparente

polemización entre el «Arte nuevo» y los doctos (estos, vencidos ya de antemano, no solo por «fríos» y «teóricos», sino más aún por su pedantería ilusoria: ¿cómo pretendían oponerse al genio creador?).

Así Menéndez Pelayo hablaba de las «dos mitades» del alma de Lope (el cual, como alma superior, tenía que ser artista en el fondo, y por tanto estaría dramáticamente remordido por no practicar el arte en sus comedias, por envilecerse: es de este envilecimiento del que se habría retractado –confesado– ante la élite de los académicos)[13]. Pidal, en cambio, más «fenomenólogo-vitalista», hablaba precisamente del valor de la práctica –o la vida– frente a la teoría, recordando cómo Lope se formó «no entre tratadistas» de las doctrinas estéticas sino entre prácticos (o sea, «poetas»)[14]. La actitud que revelaría el Arte Nuevo habría sido así «vulgar ma non troppo», y esta actitud (por un cierto desequilibrio o inadecuación al público) reaparecería una y otra vez en toda su obra («…el Arte Nuevo de Lope está en toda su obra», etc.). Para Menéndez Pelayo, Lope, ocultamente, no habría dudado nunca de los preceptos; para Menéndez Pidal, Lope habría dudado siempre de ellos: lo «natural» (que Pidal designa con los términos de «inspiración innata» y de «espontánea fertilidad creadora» frente a cualquier regla o cualquier «teoría»), lo «vital» (que Pidal identifica –junto con lo natural– con la influencia del Romancero en el teatro del XVII) habrían sido los valores decisivos de Lope frente al abstraccionismo y la artificiosidad de los tratadistas, pero sin abandonar plenamente el horizonte de estos: en Lope, concluye Pidal haciendo suya una frase de M. Carayon: «hasta la lección del poeta popular, del que pretende hablar en necio a los necios, es lección de elegancia sensitiva, de aristocracia española».

He aquí, con todo, una lectura posible (y generalmente establecida) de esos versos de Lope que transcribimos y a los que hemos designado como transparentes. Solo que en tal lectura se dan por presupuestas una serie de categorías difíciles de asumir, a no ser que se crea en demasiadas cosas: en todo el kantismo latente en la noción de «genio» (vs. las reglas); en todo el hálito romántico latente en la idea de «creación»; en todo el fenomenologismo (antirracionalista) latente en la idea de lo frío y huero de la teorización (vs. «la vida» o lo «natural»), etc. Hay que creer en todo esto, y hay que dejar de creer en un número no menor de

elementos, básicamente condensados en uno: hay que dejar de creer en la Historia (en que las ideologías –y, por tanto, las literaturas– son algo que realmente se produce históricamente) para creer en cambio que la literatura es siempre «lo mismo» (un aspecto de la evolución del espíritu humano, esencialmente siempre igual), que ser «escritor» y ser «académico» supone, pues, siempre –esencialmente– las mismas cuestiones, etc. Demasiado creer y excesivo no creer; desde fuera de tal horizonte crítico –positivista/fenomenológico– llega a ser así imprescindible el hecho de plantear un mínimo interrogatorio acerca de la posibilidad de otro tipo de lectura donde no nos topemos con toda esta serie de contradicciones prácticamente inútiles.

Y este –«otro»– tipo de lectura se nos muestra, en consecuencia, como únicamente posible a partir de una perspectiva realmente histórica, en donde puedan situarse, sin escamoteos, las bases mismas del discurso de Lope. Pues, en efecto: en estos versos «transparentes» (como en todo el Arte Nuevo) lo que Lope problematiza es tan solo –y hasta el extremo– la pretensión de los académicos (y de su norma: el Arte) de convertirse en árbitro público. Les dice que conoce perfectamente cuál es esa Norma (de ahí toda la reseña, que Lope introduce a propósito de las ideas de los griegos y romanos sobre la tragedia y la comedia)[15], pero solo para recalcarles su imposibilidad efectiva de aplicación. Y ello por un motivo claro: la «escena» no ha existido siempre en España. Nació un día, con unas condiciones fijadas, y esas condiciones se arrastran aún. Los doctos en cambio, aferrados a su norma «antigua», parecen ignorar esto: básicamente parecen ignorar que la representación (id est: el nivel público) existe, y que existe con unos módulos ya fijados que no se pueden cambiar, aunque les parezcan bárbaros. La norma antigua no es válida para las nuevas condiciones «representativas» porque la comedia en España apareció solo en un momento dado y apareció fuera de los preceptos del Arte:

mas porque, en fin, hallé que las comedias

estaban en España en aquel tiempo,

no como sus primeros inventores

pensaron que en el mundo se escribieran,

mas como las trataron muchos bárbaros

que enseñaron el vulgo a sus rudezas;

y así se introdujeron de tal modo

que quien con arte agora las escribe

muere sin fama y galardón, que puede,

entre los que carecen de su lumbre,

más que razón y fuerza, la costumbre[16].

Qué hacer entonces, parece decir Lope; y más aún: por nuestra parte se impone ya, acuciantemente, la pregunta acerca del carácter de los materiales de que pueda estar compuesta esa costumbre de que habla Lope, puesto que es ese elemento el que inmediatamente vamos a ver enunciarse en el texto como el «gusto» del público –del vulgo–. ¿Cuál es, pues, su contenido, su estructura? ¿Qué es en concreto lo que el público manda, cuál es su «gusto»?

B) Estas preguntas nos trasladan al segundo elemento básicamente determinante del texto de Lope, la perspectiva organicista.

Hasta aquí hemos visto cómo Lope plantea como eje fundamental de la escena su calidad de representación pública; con las implicaciones subsiguientes: el Arte no vale como norma pública, solo valen las leyes «vulgares». Pero estas leyes vulgares son con todo, a fin de cuentas, leyes. No son el «Arte», pero son (o pueden constituir) un arte. Si tal constitución se consigue, la (nueva) escena quedará legitimada de algún modo con un «arte» igualmente «nuevo», aunque no posea el grado sublime de los antiguos. Como señala Lope:

que dorando el error del vulgo quiero

deciros de qué modo las querría:

ya que seguir el arte no hay remedio,

en estos dos extremos dando un medio[17].

En el Arte Nuevo se nos va a ofrecer, pues, la Norma que ahora se considera como la única verdaderamente factible y activa sobre el nivel público. Y, a partir de aquí, el texto sufre una clara inflexión, en tanto que los versos, que acabamos de transcribir, aparecen como el gozne articulador entre dos mitades perfectamente diferenciadas. En efecto, en la primera mitad, Lope nos ha señalado cuál era el Arte por antonomasia, y por qué, al existir otra norma pública, ese Arte antiguo no podía realizarse efectivamente como tal norma. Lo que existía en España, se nos dice, era la representación pública como tal, sin leyes o al menos sin más leyes que las vulgares:

Lope de Rueda fue en España ejemplo

de estos preceptos, y hoy se ven impresas

sus comedias de prosa, tan vulgares,

que introduce mecánicos oficios

y el amor de una hija de un herrero;

…….

y aquí se ve que el arte, por bajeza

de estilo, vino a estar en tal desprecio,[18]

La incompatibilidad entre esta tipología escénica y lo que se arguye como Arte antiguo resulta así evidente: por ejemplo, y según el propio Lope especifica, siendo el fin de la comedia verdadera (como de toda la poesía) «imitar las acciones de los hombres / y pintar de aquel siglo las costumbres»[19], la comedia de Lope de Rueda (la escena bárbara tal como se originó en España) tuvo que llamarse de otra manera –y se llamó entremés–, ya que no era una comedia sino «una acción y entre plebeya gente, / porque entremés de rey jamás se ha visto…»[20]. Por supuesto que, aun dentro del Arte verdadero, existen diferencias entre comedia y tragedia: aquella trata siempre «las acciones humildes y plebeyas», y esta «las reales y altas»[21]; o bien: por «argumento la tragedia tiene / la historia, y la comedia el fingimiento…»[22]. Y de otro modo, las comedias: «Acto fueron llamadas, porque imitan / las vulgares acciones y negocios…» [23], etc. Pero, de cualquier modo, si el Arte de la comedia es verdadero, esta puede ser considerada (según el texto atribuido a Cicerón, y tan famoso en la época) como «espejo de las costumbres» y como «viva imagen de la verdad» (añadiendo Lope que ello constituye para la comedia un «altísimo atributo / en que corre pareja con la Historia…»)[24].

Ahora bien: el término «vulgar» nos aparece aquí ya connotado con una doble significación. Por un lado, lo vemos designar tan solo la escena «bárbara», ejemplificada en Lope de Rueda y radicalmente opuesta al Arte antiguo; y, por otro lado, vemos que con el mismo término de «vulgar» se designa el carácter peculiar de la comedia auténtica, que puede incluso llegar a ser viva imagen de la verdad, etc. Sin embargo, la equivocidad del término no es gratuita, pues en cada caso se refiere a una cuestión diferente. En efecto: en el primer caso, el término «vulgar» designa el «arte» de Lope de Rueda (y de la escena española a partir de él), mientras que, en el segundo, designa el elemento que constituye el fin propio de la comedia según el arte antiguo. Y aunque es cierto (desglosa Lope) que de algún modo la comedia resulta así depreciada por relación a la tragedia, no cabe duda de que (si se le aplica un arte adecuado) puede alcanzar tanta dignidad como lo trágico, según nos dicen los mismos antiguos. Por tanto, que el fin de la comedia sean las acciones «vulgares» no quiere decir por ello que resulte sin más radicalmente inferior a la tragedia. De ahí la ejemplificación que Lope elige: tragedia es la Iliada; comedia es la Odisea; ¿cómo

establecer la diferencia de dignidad entre una y otra? La inclusión final de ese manoseadísimo texto que Donato atribuyó a Cicerón, no hace más que corroborar este especial carácter del argumento de Lope (cuando solo parece estar reseñando las opiniones de los antiguos) acerca de la no inferioridad de la comedia respecto a lo trágico.

El término «vulgar» no posee, por tanto, un sentido peyorativo cuando Lope lo aplica a la comedia verdadera. Sí parece poseerlo, en cambio (pero ya veremos en qué sentido), cuando define con él el arte «bárbaro» usado en la tradición concreta de la escena española. Pero la problemática planteada por este tema no se agota ahí. Una serie de perspectivas, en cierto modo inesperadas, se nos anuncian ahora. En primer lugar:

A) Podemos decir que Lope iguala en dignidad a la tragedia y a la comedia porque, en la segunda mitad de su Arte Nuevo, va a justificar la fusión de sus elementos. Y el organicismo no tolera las mezclas «desiguales».

B) Resulta evidente que, por lo general (y como puede verse prácticamente en el caso francés, con Corneille o Racine –incluso este «malgré lui»–), los comentaristas de la teoría escénica usan[25] las nociones de comedia y tragedia para designar –a través de todos los caparazones aristotélicos–, respectivamente, los valores propios de la esfera privada y los propios de la esfera pública. Bien entendido que «lo privado» nunca se representa aún como tal, sino como un elemento incrustado en la óptica de lo público y por tanto absolutamente contradictorio, capaz de provocar el ridículo perfecto (cfr. Molière) o la tragicididad máxima (cfr. Racine).

C) Así, cuando Corneille o Racine hacen «tragedia», la hacen, sabemos, doblando en el nivel público las relaciones existentes en el nivel privado, y dotando a estas de la especial aura «gloriosa» que lo público exigía obligatoriamente. Sin embargo, para tal práctica se hacía por igual necesario un elemento previo: reconocer la autonomía respectiva de las dos esferas. Pero en el organicismo español esta autonomía no se reconoce. Ambas esferas (lo público y lo privado) debían aparecer siempre unidas, en mezcla (siendo este uno de los elementos fundamentales que sostienen la legitimación de la tragicomedia en la escena española). En Inglaterra Lyly dirá

respecto a esta mezcolanza, muy explícitamente: «Lo que hasta ahora se sirvió en varios platos para un festín es picado ahora en una sola olla para un guisado…»; y Sidney, en su «Defense of Poesy», propondrá imperturbable las reglas y las unidades para la tragedia, siguiendo a Scaligero y Castelvetro en concreto. No se debe mezclar en la escena lo alto y lo bajo, no se debe meter «a la fuerza el bufón para que desempeñe un papel en asuntos majestuosos»[26], etcétera.

D) Con todo, la escena española no suele utilizar el término de «tragicomedia» para designarse a sí misma. El término que prevalece, como se sabe bien, es el de Comedia sin más, e incluso (aunque en contadas ocasiones) también el de Tragedia (cfr. El duque de Viseo[27], etc.). El porqué de este hecho no es difícil de delimitar, si tenemos en cuenta que la noción clave de la matriz organicista la constituye (como vimos más arriba en Lope) la idea de «lo natural»[28]. Lo «natural» de que habla Lope no tiene nada que ver con la perspectiva fenomenológica o kantiana: su sentido se deduce únicamente de la lógica propia del organicismo en el XVII. Pues, en efecto, el teatro español, atravesado por el organicismo, no se plantea propiamente nunca como temática la diferenciación entre las acciones nobles (o «públicas», o «trágicas») y las acciones plebeyas (o «privadas», o «cómicas»). Se plantea simplemente la tematización de lo que el organicismo llama la «naturaleza humana». Mejor: la tematización de esa mezcla sustancial, inextricable, de espíritu y materia, de divinidad y corrupción, que constituye la naturaleza humana. Desde tal perspectiva los hombres son a la vez sustancialmente iguales y desiguales: durante esta vida son sustancialmente desiguales por su «calidad», y en la otra serán sustancialmente iguales por su «alma». La dialéctica es más compleja, sin embargo: durante esta vida es una verdad ineludible, aunque «aparencial», su diferenciación cualitativa; pero, más allá de las apariencias, es también verdad (durante esta vida, de nuevo) la existencia en los hombres de tal igualdad sustancial («espiritual» ahora, no material/aparencial) que solo se revelará plenamente al abandonar la esfera terrena. Al ras de esta dialéctica compleja se estructurará, pues, la práctica (y la «teorización») de la escena –organicista– española: no se ignora el desorden, decíamos, sino que se trata de nobilizarlo, incluso de escolastizarlo a veces.

E) Por eso Lope hablará siempre, de hecho, de «comedia» (y comedia será por antonomasia el nombre de lo teatral en España, siendo solo lo cómico y lo trágico especificaciones interiores a ese término general). Pues las acciones «vulgares» (que enunciaba la norma antigua, como materia de la forma comedia) las interpreta él directamente como acciones «naturales», expresando básicamente con ellas la bajeza inherente a la condición humana y a su vida en el mundo: lo humano es siempre bajo, «vulgar», por naturaleza. Por eso sus acciones serán siempre «naturales» (id est: «vulgares») y por eso la representación teatral de tales acciones será siempre igualmente «comedia». Y ello por lo que respecta a todos los hombres (en su naturaleza sustancial), sean o no nobles, sean o no «reyes». De ahí que Lope pueda decir:

Elíjase el sujeto, y no se mire

(perdonen los preceptos) si es de reyes,…[29]

Esto no supone ningún tipo de «democratismo» (o de «popularismo», etc.) como a veces se ha querido ver. Esto supone solo la pervivencia sobre la escena teatral de la ideología sacralizadora (del mismo modo que pervivía sobre la escena política). De ahí también que solo los nobles (o los que poseen el «honor») aparezcan de hecho sobre la escena: la desigualdad, aunque aparencial, es ineludible; y la jerarquía (nobiliaria) lo es también, por consiguiente. El teatro, además de representar la bajeza humana, debe representar también la parte «buena», esperanzadora, que existe en el hombre y en la corrupción del mundo: la otra mitad del alma. Y debe colocar además a esta parte «espiritual», digamos, como lo determinante sobre la escena. Ahora bien: porque la jerarquización social es también sustancial, en los estratos nobiliarios se da precisamente la ejemplificación máxima de la situación específica que el organicismo atribuye a la «naturaleza humana». Lope no admite, por eso, que se ejemplifique sobre la escena el amor de la hija de un herrero; pero tampoco admite la representación de unos valores trágicos (o «públicos») autónomos que no tengan nada que ver con la igualdad sustancial

entre los hombres que se oculta bajo las apariencias. Su distancia respecto al teatro francés se hace así abismal: aparentemente Lope usa los mismos enunciados –más o menos aristotélicos– que Corneille, Boileau o Racine, pero de hecho tales enunciados recubren unas categorizaciones ideológicas perfectamente diferentes.

Así, cuando Corneille y Racine hablan de «tragedia», lo hacen refiriéndose a los valores de «lo público» (con las tematizaciones específicas que hemos esbozado para ambos); cuando hablan de «acciones» lo hacen refiriéndose siempre a las relaciones de lo privado que se subliman para traspasarse al espacio público, etc. Pero Lope, en cambio, difícilmente habla (en sentido concreto) de «acción» o de «tragedia». Para él (como para todo el organicismo) las acciones –las «obras»– se dan por supuesto en la esfera mundanal; y los valores trágicos no pueden implicar nunca la autonomía del espacio público, sino el heroísmo por cumplir los designios divinos, bien como tales (id est, como religiosos: por ejemplo en las comedias «de Santos»), bien como reflejados en la jerarquía nobiliaria: así el «heroísmo» que supone seguir y respetar siempre las leyes del honor y de la sangre, tanto en relación con la mujer o con el linaje, como con el rey o con Dios, etcétera.

En suma: Lope habla de «comedia» porque lo que esta entiende siempre por acciones vulgares es interpretado por el organicismo, decimos, como acciones «naturales» (implicando a todos los hombres, tanto a los que son nobles como a los que no lo son). Y Lope habla de los nobles porque en estos, en tanto que jerarquía necesariamente sacralizada, se dan máximamente los valores que la norma antigua consideraba heroicos, y que aquí suponen solo los valores del organicismo (id est: los más próximos a la verdad sagrada –el honor, la sangre, etc.– oculta en los signos opacos) y por tanto los únicos que verdaderamente pueden servir como ejemplificación (precisaremos inmediatamente este término) para todos los demás.

Precisamente, por este carácter específico de la problemática en que se inscribe su obra, en Lope existe un deslizamiento de términos respecto a las enunciaciones propias de la teoría aristotélica, básicamente en lo que se refiere a la especial relación que se

establece entre Comedia e Historia. Veamos cuál es este deslizamiento y qué presupuestos implica.

II. El aristotelismo de los comentaristas. Boileau

Como es sabido, por lo general para los comentaristas aristotélicos, la oposición se establece propiamente entre Poesía e Historia: la poesía representando la verdad universal, la historia representando la verdad temporal. Todas las demás propuestas teóricas aristotelizantes derivan de aquí: la actividad poética concebida como mímesis y englobada en la verosimilitud, en tanto que rasgos que solo designan dos especificaciones en la idea de universalidad: es esta la que se imita –como verdad– en el texto, y por tanto tal imitación deberá hacerse dentro de las leyes que rigen lo universal (esto es: dentro de la «verosimilitud»); de ahí también la noción aristotélica del decoro de los caracteres escénicos que los comentaristas retoman una y otra vez. En una breve serie de acotaciones Della Volpe delimita rigurosamente la presencia de este tema en Vettori, Robortello y Castelvetro:

Nos referimos a los problemas de la universalidad, coherencia poética […] verosimilitud, credibilidad (y subsiguientes implicaciones de la posibilidad, necesidad o racionalidad). En cuanto al problema de lo que significa propiamente el carácter de «universalidad» (idealidad) que diferencia a la poesía […] de la historia (la cual apunta a lo particular, a los hechos), nuestros tres humanistas dan pruebas a la vez de agudeza exegética y de sentido filosófico […] Robortello nos dice que «el dirigirse a lo universal» y el «apuntar hacia algo general y común» en que consiste la representación poética de un personaje significa hacer aparecer a Ulises, por ejemplo, categóricamente como prudente y astuto, o sea, según las cualidades de la prudencia y de la astucia abstraídas de toda circunstancialidad y, en consecuencia, verdaderos poioi anónimos o caracteres comunes, generales […] y Robortello precisa

que el sermo imitans característico de la poesía […] es realmente sermo o discurso intelectual, y se halla, por tanto, sometido al principio de contradicción […] con lo cual la poesía es imago veritatis, verissima et firmissima. Se ve también cuando Vettori reconoce que Homero hace hablar y actuar a Aquiles, a Héctor o a Agamenón no como individuos circunscritos, sino como tales y tales, o sea, según la conveniente cualidad (abstracta) de las maneras respectivas […] Lo cual sugiere la lección de que la poeticidad de Orestes, Ulises y todos los demás personajes trágicos o épicos consiste ante todo (aunque no exclusivamente) en esa su universalidad, que no es sino la posibilidad o necesidad –como sabemos– inherente a tipos o géneros[30].

Esta es la enunciatividad aristotélica «racionalista» reelaborada especialmente a partir de la segunda mitad el XVI y cuyos efectos van a ser decisivos en el caso francés, ya que la idea de «razón», que se entrevé aún oscilante en Robortello, Castelvetro, etc., se solidificará plenamente en Boileau (quien la tematizará estrictamente a partir de la gran ayuda que le supone la aceptación –ya inevitable y general– del cartesianismo en cuanto que nivel teórico de la ideología «burguesa» en Francia en el XVII).

En efecto: en su Arte Poética[31] de 1674 Boileau hablará de la «Razón» (que ha sustituido, en la matriz mercantil del absolutismo francés, a la noción de «Alma») como del espacio básico de la propia ideología (bien interior o bien exterior, bien privada o bien pública), espacio que funciona según unas leyes o unas reglas específicas que deben cumplirse a la letra, dado que la Razón solo puede actuar –y existir– a través de ellas. En la enunciatividad aristotélica estricta del organicismo las reglas indicaban solo las condiciones del paso de la «potencia» al «acto», y así entre los jesuitas coetáneos esas reglas se codificarán en el interminable acopio de la «casuística». Descartes llamará aún «Regulae» a su primer esbozo del nuevo «método» (y lo escribirá en latín). Pero la Razón de Descartes no tiene ya nada que ver con la «Ratio» escolástica. Suprimido en gran medida el horizonte organicista para su texto, escribirá luego ya en francés su Discurso del Método, donde el término Razón designa simplemente el espacio que

justifica la autonomía y la fundamentación originaria –en sí mismo– del sujeto cartesiano. Ese espacio autónomo del sujeto recibirá (al objetivarse) el nombre de «Razón humana» y la lógica interna de tal presupuesto se denominará «Método», y ya no «Reglas» en estricto, para diferenciar nítidamente los nuevos planteamientos de los planteamientos organicistas. O bien, aunque se siga hablando de «reglas», será siempre determinantemente este horizonte nuevo (racionalista, mecanicista, etc.) el que se traducirá en tal término (excepto para ciertos críticos jesuitas del XVII francés –el P. Bohours, etc.– que hablarán de las «reglas» arrastrando aún el contenido escolástico, sin darse cuenta de la nueva estructura). De hecho podemos decir que las «Regulae» que Descartes estableció para el nivel privado las traspasa ahora Boileau al nivel público: a partir de este momento y hasta el pleno XVIII se extenderá la época áurea de las «Retóricas», las «Gramáticas» y las «Lógicas» del clasicismo francés (Port-Royal, Fontanier, Dumarsais, Laharpe, etc.: auge del retoricismo hoy perfectamente «recuperado» por los críticos estructuralistas: Foucault, Genette, Barthes, K. Varga, etc. –o por Chomsky, desde otra perspectiva–). De igual manera, y por lo que respecta a la Escena, la famosa reglamentación clasicista (las unidades, el decoro escénico, etc.) no supone así algo en ningún sentido gratuito o artificioso, sino la expresión misma de la lógica específica de la ideología burguesa en estas circunstancias de fines del XVII francés, y de ahí que se vayan extendiendo más y más (hasta convertirse en dogma normativo) conforme la burguesía vaya alcanzando la hegemonía ideológica (en especial, por supuesto, durante el XVIII) en todos los niveles sociales. Que esta hegemonía se exprese a través de enunciados aristotélicos no nos demuestra otra cosa, por lo demás, que un nuevo caso de «legitimación» teórica de una específica matriz ideológica que, en su etapa «ascendente» (e incluso en una primera circunstancia de dominio), aún necesita aferrarse a determinados modelos establecidos, como hemos visto que sucedía en el caso del animismo respecto a los enunciados platonizantes o en el caso de la Escolástica respecto al aristotelismo sustancialista.

Por eso resulta tan absurdo seguir hablando aún hoy del famoso «neoclasicismo» del XVIII concibiéndolo de hecho como una tendencia específica, autónoma, etc. Pues realmente lo que se pretende describir bajo el término de «neoclasicismo» no es más que

el resultado de esa especial expresión de la matriz burguesa –en las condiciones concretas francesas– recubierta y legitimada por enunciados más o menos extraídos de Aristóteles (o en general del mundo antiguo: cuando se trata de arquitectura, pintura, etc.). Y de ahí también que resulten perfectamente explicables las extorsiones y adaptaciones a que tales enunciados se ven sometidos: por usar el ejemplo máximo, resulta explicable cómo primero los comentaristas italianos, pero sobre todo luego los franceses, convierten en normas efectivas –en «reglas» y «unidades»– el contenido de determinados –y anecdóticos, desde luego, por lo general– párrafos aristotélicos en los que se anotaban bien ciertos usos históricos o bien ciertas recomendaciones sobre la representación, etc. Los críticos posteriores han sabido reprochar con una acritud rayana en la ingenuidad este «abuso» de los comentaristas; pero de hecho toda la cuestión de las reglas y de sus avatares históricos aparece perfectamente trabada: lo que ahí se nos revela es solo la necesidad de plasmar objetivamente –en el nivel público en este caso– las condiciones estrictas de la propia ideología burguesa en el XVII: lo que se denomina «razón»; lo que se denominan «reglas racionales» regidoras de la vida o de la expresión; lo que se denomina «unidad» –y «unidades», por tanto– del ámbito racional (o sea: su coherencia interna, su lógica funcional) o, en fin, lo que se denomina racionalidad de la conducta: el decoro de los personajes, tanto en sus acciones como en sus pensamientos. Es toda esta problemática la que nos dejan leer transparentemente los textos de Boileau, por ejemplo, éste bien conocido, del canto III del Arte Poética, glosado igualmente por Della Volpe[32]. Dice Boileau:

Un rimador impávido de más allá de los Pirineos [Boileau se refiere, por supuesto, a Lope de Vega] concentra años en un día sobre la escena; ocurre en ella que el héroe de un espectáculo grosero es un niño en el primer acto y tiene barba poblada en el último. En cambio, nosotros, a quienes la razón empuja hacia sus reglas, creemos que la acción debe ser dispuesta con arte, que en un lugar y en un día un solo hecho completo debe desarrollarse en el teatro hasta el final. No debéis ofrecer nunca al espectador algo increíble: la verdad puede a veces no ser verosímil […] Agamenón debe ser fiero, soberbio, interesado; Eneas debe tener severo respeto hacia

sus dioses […] Guardaos de pintar un Catón galante y un Bruto remilgado […] la escena exige una exacta razón, el estricto decoro ha de quedar a salvo. Y si inventáis un nuevo personaje, que esté de acuerdo en todo consigo mismo y que sea hasta el final el que habéis visto al principio […] cada pasión habla un lenguaje distinto […] Ante Troya en llamas Hécuba desolada no debe entregarse a un ampuloso llanto […] Que la naturaleza sea, pues, vuestro único estudio […] Nunca hagáis hablar equívocamente a vuestros actores, a un viejo como si fuera un joven, a un joven como si fuera un viejo […] En el teatro lo que quiero es un autor agradable que, sin difamarse a los ojos del espectador, place solamente a la razón y no la ofende nunca[33].

En una palabra: la cuestión de las «reglas» se establece a partir de esta enunciación aristotélica de las bases de la ideología burguesa, primero con el vago racionalismo de los italianos y luego, ya sólidamente, con el cartesianismo francés. Es, en este, donde resulta finalmente lógico que un hecho escénico (una «acción» espiritual; o mejor: mental o cogitans, por decirlo así) posea igualmente un marco circunstancial (espacio-temporal; o mejor: «extenso») único también. Es aquí donde la verdad universal (aristotélica) de la poética puede no ser verosímil, si no sucede efectivamente dentro de ese preciso marco espacio/temporal, o si el personaje no responde a una unidad siquiera previa («…que esté de acuerdo en todo consigo mismo y que sea hasta el final el que habéis visto al principio…»), esto es, a esa especial tipología de su «razón» (lo que en efecto se denomina en la época «carácter») que no puede variar nunca; o si la escena deja de ser el reflejo directo –racional– de la acción privada; esto es –en líneas generales–: lo que puede ocurrir en «una» escena en dos horas es solo lo que puede ocurrir efectivamente en la vida en dos horas: la identificación entre un ámbito y otro («escena» y «vida») se considera total. Escapar de tal identificación vida/escena (basada fundamentalmente en que tanto una como otra son el mismo espacio en que la Razón se desenvuelve) es lo que –como dice Boileau– puede resultar inconcebible –«increíble»– para el espectador. Es aquí, pues, donde el decoro de los personajes se establece como una necesidad de adecuación a la normatividad «racional» de la conducta o el

pensamiento (no se rompa nunca lo que para tal perspectiva debe ser Eneas o debe ser un viejo) o, finalmente, es aquí donde la «naturaleza» (como sucedía en Descartes respecto al Libro natural del feudalismo) posee un estricto sentido desacralizador, y donde, por tanto, debe ser entendida (como el texto transcribe explícitamente) tan solo como un término condensador de toda esta específica problemática racionalista (lo que esta entienda por ser y no ser «natural»), según vemos que ocurrirá igualmente en el derecho natural –revolucionario– esgrimido por la burguesía continuamente en estos momentos: lo natural de Boileau no tiene nada que ver así con lo «natural» de Lope, como el derecho natural racionalista y burgués no tiene nada que ver con la Ley natural de los escolásticos del XVII (y sus sucesores), «ley» perfectamente sacralizada, organicista, etcétera.

Teniendo en cuenta siempre además que, en el nivel público, estas proposiciones sobre la reglamentación son sin duda generales (cfr. la burocratización estatal) y que por tanto se trata de algo que incide obligatoriamente en estas cuestiones, convirtiéndose aquí en la particular necesidad de reglamentar la Escena en abstracto (id est: la necesidad de establecer siempre, de un modo u otro, un arte sobre ella). Son los contenidos de cada reglamentación los que varían (conforme varía también la lógica interna de cada matriz ideológica al verse obligada a aparecer como «pública»), pero no esta normativización reglamentadora que, repito, es general. Y es por ello, igualmente, como en el caso francés, que esta presencia objetiva de las «reglas» se reduplica, podemos decir, por la estricta tematización que el racionalismo burgués supone en lo que concierne al ámbito público, esa noción de orden usada por Steiner, que recordábamos al plantear primariamente esta problemática.

III. El aristotelismo del Arte Nuevo [34]

1.— Ahora bien: como decíamos, existe en Lope un claro deslizamiento de términos respecto a este aristotelismo más o menos comunitario, que él mismo usa en gran medida en la primera

parte del Arte Nuevo, tanto al hablar de las definiciones escénicas generales como al reseñar la historia de las teorías dramáticas antiguas. No interesa demasiado saber dónde «leyó» Lope en concreto tal aristotelismo; si el Arte Nuevo es de 1604-1608, la Filosofía Antigua Poética del Pinciano había aparecido en 1596[35], y antes aún, en 1592, habían aparecido diversos textos con versiones de Aristóteles y Horacio[36], (aunque la traducción de la Poética[37] sea posterior –de 1626, por Alonso de Ordóñez– y también lo sea el más logrado de los comentarios españoles –la Nueva idea de la tragedia antigua… de González de Salas, de 1633–)[38]; pero más que de un texto concreto se trataría sin duda de un ambiente general, un horizonte «erudito» más o menos común a ciertos niveles, en el que Lope habría bebido su aristotelismo (aunque para la redacción concreta del Arte Nuevo pudiera recoger sus enunciados literales de alguna obra determinada: por ejemplo del propio Robortello, a quien Lope cita, más con aire de constatar el conocimiento de una «autoridad» que como fuente concreta de sus argumentos). No interesa ahora dilucidar esto, como resultará obvio, sino que más bien se trataría de delimitar una perspectiva que nos ha salido en cierto modo inopinadamente al paso. Pues, en efecto: este aristotelismo (no organicista) constituye, como puede comprobarse fácilmente, un horizonte teórico común siempre –y solo– por lo que respecta al nivel público de la ideología, al tema de lo público, bien en la «épica» o bien en la representación pública propiamente dicha, o sea en el teatro. Es este sin duda el reino –prácticamente exclusivo– del aristotelismo no-organicista, y cabría preguntarse por qué, aunque la respuesta la hemos esbozado ya: por un lado la necesidad generalizada de reglamentación (que el nuevo funcionamiento público exige) solo encuentra una posibilidad de tematización teórica a partir de lo que cree leerse en los enunciados en cierto modo «racionalistas» (id est: identificables, pues, con la ideología burguesa que desde fines del XVI se denomina ya a sí misma como racionalista: Galileo, Descartes, Newton, etc.) del aristotelismo; y a la inversa: los Aparatos públicos –las Academias– o el «Saber» público –los comentaristas cultos– perviven aún en esa tradición de «Autonomía» que (como dijimos al principio) se había establecido desde el Animismo. Y por ello (puesto que tal autonomía no significa más que una constatación de la fuerza de la ideología burguesa) podemos decir que tales Aparatos y tal Saber público funcionan –en tanto que pretenden seguir siendo

autónomos– conforme a las normas de prestigio y de actuación impuestas en el Animismo, con lo que, en una palabra, es obvio concluir que en ellos pervive la ideología burguesa, y que es por esto por lo que las Academias y los Doctos se ven obligados a expresarse a través de un Aristóteles racionalista, como apuntábamos también.

Que los Doctos funcionen como autónomos supone, pues, que funcionan a la vez como «aristotélicos» y como «públicos»: la norma pública (docta) sobre la escena deberá ser siempre aristotélica. Lope, decimos, comienza por reconocerlo así (cfr. la primera parte del Arte Nuevo), aunque para añadir a continuación su falta de validez efectiva y su necesaria sustitución por otra norma reglamentadora. Pero incluso en esa primera mitad existen una serie de matices en los que Lope difiere de los aristotélicos tradicionales, y es ahí donde radica ese deslizamiento de términos a que aludíamos a propósito de la relación Comedia/Historia.

Concretamente: estamos viendo cómo los comentaristas oponen en estricto Verdad Poética y Verdad Histórica, por una parte, mientras que, paralelamente, suelen identificar a la poética –por excelencia– con la noción de tragedia, en cuanto que esta poseería sin más los valores de universalidad, calidad anímica, grandeza espiritual, etc., «materias» todas típicamente representativas de la verdad –general y a la vez sublime– de la poesía.

En el interior de tal planteamiento, una oposición posterior sería la de Tragedia y Comedia. En el horizonte aristotélico, esta posee sin duda una tematización inferior tanto cuantitativa como cualitativamente (el rechazo del modelo de Aristófanes es general, incluso en el propio Boileau). Los ejemplos son claros: en Corneille y Racine la comedia no tiene sitio aún por diversos motivos; para ambos la clave de la escena (en tanto que objeto «público» a producir) es sin duda el heroísmo (id est: las grandes acciones solo propias del nivel trágico). Pero mientras Corneille sigue aferrado a la materia heroica típica (los reyes, los nobles, etc.), Racine considera más bien como héroes –acabamos de verlo– a los representantes de la vida privada (fuera cual fuera el sentido de tal representación y la «calidad» del representante) en tanto que encerrados en los límites de lo público. Por eso ambos hablarán

también de distinta manera respecto al sentido de las reglas[39]. Así Corneille (dejemos de lado las acusaciones «doctas» –por ejemplo, Chapelain– de que él no poseía ningún «arte») dirá que los grandes temas (los que conmueven las pasiones –esto es, los del espacio público–) al contrario de los temas de la moral o de los lazos familiares o de sangre, tienen por fuerza que situarse más allá de lo verosímil. Basándose para ello en las afirmaciones de los comentaristas sobre la posibilidad de lo poético no verosímil, o sea, de lo elaborado en el espacio mismo de lo universal autónomo, identificado así, en su grandeza, con el espacio autónomo de los valores públicos. Por el contrario, Racine, en el prefacio de Berenice, dirá taxativamente: «únicamente lo verosímil conmueve»[40]. Y lo verosímil poético no es otra cosa, para Racine, que la consecuencia básica derivada de la especial articulación (que sostiene a su teatro) entre lo privado y lo público, entre los valores morales, amorosos, etc., por una parte, y los valores políticos por otra. Lo verosímil y lo universal aparecen así inextricablemente unidos en el teatro de Racine, frente al autonomismo corneliano (de ahí las proposiciones de Racine acerca de la unidad de «acción»; del encadenamiento lógico, necesario, de todas las escenas; de la identidad entre lo que dicen de hecho los actores y lo que realmente deben decir según tal encadenamiento, etc.). Pero, teniendo en cuenta esto, no cabe duda de que tanto Racine como Corneille escriben inequívocamente inmersos en lo que ellos consideran el horizonte de la Tragedia. De ahí que todos los «valores» que se enfrentan sean siempre sublimes (según el popular término extraído de Longino por Boileau y el resto de los tratadistas) esto es, sean pasiones, «sentimientos» en su grado más universal-espiritual, más pleno, etc. Y, en consecuencia, cómo los tratadistas suponen siempre que la materia a «conformar» por la Comedia la constituyen las acciones no heroicas sino «vulgares» (id est: privadas). Ni el heroísmo público de Corneille, ni el choque heroico (y por tanto solo trágico) de la moral contra la política, en Racine, podían dejar un solo resquicio para la tematización de la Comedia. Y por su parte, cuando Boileau habla de lo «cómico» lo hace siempre tan solo en el sentido del elemento «dulce y agradable» que puede aparecer en cualquier representación[41].

La cuestión es sintomática. ¿Por qué esta negación de la Comedia? Los tres elementos habituales se conjugan aquí: a) el

funcionamiento –dominante– de lo público en este momento; b) la ideología burguesa de la primera fase; c) su expresión a través de los enunciados aristotélicos.

En efecto: esta enunciación aristotélica limitaba lo cómico por lo general a la «materia» de lo vulgar y plebeyo; entendámonos: lo que los comentaristas dicen es que de hecho «lo privado» existe, y que por tanto hay que enunciarlo. La solución está clara: se enuncia a través de los términos aristotélicos acerca de la comedia y de su vulgaridad –repito: en rasgos generales–; pues de hecho, como acabamos de esbozar, en el XVII (también a fines del XVI) la aparición pública de lo privado: a) no puede ser más que objeto de burla (cfr. de nuevo Molière) si se pretende mantener tal privatización; y b) se hará «trágica» solo al convertirse en asunto público, como ocurre en Racine, por lo que entonces sus «valores» deberán siempre ser «sublimados», etcétera.

El planteamiento no admite vuelta de hoja. Pero el problema surge para nosotros precisamente a partir de aquí: ¿por qué, entonces, el teatro español acepta –o elige– denominarse a sí mismo como «Comedia»? En sus líneas básicas, al menos, como apuntamos. Es aquí donde interviene nuestro punto de partida: el deslizamiento de los términos teóricos en el Arte Nuevo. Pues, en efecto, Lope identifica Comedia (no Tragedia) con Poesía, y opone así la Comedia a la Historia; pero la variación no radica tanto en que Lope sustituya a la Tragedia por la Comedia y condense en esta los valores de lo poético, como en la cuestión de que lo poético y lo histórico estén aquí contrapuestos no en dos niveles distintos (lo «universal» y los «hechos») sino dentro de un mismo nivel: el nivel de los hechos o de lo particular (el nivel propio tanto de la Comedia como de la Historia, según los comentaristas). Más aún: la Historia, dice Lope, es el argumento de la Tragedia, mientras que el de la Comedia sería lo «fingido». «Fingir» significa imitar, mientras que la Historia no imita. La imitación es el procedimiento poético por excelencia para los enunciados aristotélicos, porque es un término que únicamente se usa para designar los procesos que suceden en el nivel de lo «universal». Imitar, para el aristotelismo (organicista o no) del XVII, es emplear, en la escritura, las mismas leyes generales que rigen –aun invisibles– el Orden del Mundo. Tanto si esas leyes están directamente sacralizadas (escribir supone así imitar

literalmente la Escritura de Dios en las cosas, plasmar –con la pluma– el hilo de las signaturas divinas y su orden: aristotelismo organicista), como si esas leyes no están directamente sacralizadas (aristotelismo no-organicista) aunque sí supongan en diversos grados la presencia divina (cfr. las «semillas» cartesianas) implícita o explícitamente actuante sobre tales leyes. «Fingir», en Lope, significa, por tanto, imitar, y además siempre en el sentido «organicista» (recuérdense las imágenes «fictas» de Sto. Tomás). La Comedia representaría, pues, a lo poético por ser el reino de la imitación (por ser capaz de reproducir las leyes generales). Pero ¿por qué la Comedia y no la Tragedia? Porque, digámoslo así, para el organicismo español del XVII Comedia y Tragedia no son dos elementos distintos y paralelos –aunque jerarquizados– que representarían el espacio de lo Poético. Muy al contrario, lo poético, la imitación, solo lo representaría ahora la Comedia, y la Tragedia sería únicamente un desdoblamiento de esta: sería la Comedia cuando tuviera como argumento o «materia» a la Historia. Lope es claro al respecto porque la problemática ideológica en que se mueve es inequívoca. Para el organicismo español del XVII, como acabamos de decir, lo natural (la naturaleza humana con su mezcla y su corrupción) es la única realidad de base en el Mundo. Cualquier imitación imitará las leyes del Mundo, su mezcla y su corrupción (pero también la presencia del Orden divino en sus entrañas). El condenado por desconfiado y El esclavo del Demonio[42] son quizás, y así han solido interpretarse, la representación típica y en sus esquemas últimos, de tal problemática. La mostración palpable de la necesidad de moverse siempre –en la «vida» y en el «teatro»– al nivel de «lo natural» –de la corrupción y la caída– pero también de la necesidad de saber leer el Orden de Dios inscrito en esa mezcla opaca (poseer siempre por tanto la esperanza convencida de que ese Orden existe, y de que las signaturas divinas sobre las cosas existen también en el hombre: las signaturas divinas en el hombre se llamarán esencialmente la Gracia, con todas las polémicas y todas las connotaciones concretas que tiene el término en la época)[43].

«Imitar» es, pues, imitar el Orden y sus leyes, pero en su única realidad actual, la vida terrena, lo natural. Y esa «imitación» tan específica solo puede cumplirla la Comedia, que es la representación por excelencia de la «vida humana» natural. En

estricto: la Comedia es, dentro de los enunciados aristotélicos, el único término que puede ser adaptado a las necesidades de la ideología organicista. Adoptar el término Tragedia (como lo hacen Corneille o Racine) implicaría no solo la aceptación, como dijimos, de la Autonomía del espacio público, sino aceptar que este espacio es algo grande y sublime, por encima de lo «natural» (y de la corrupción y la mezcla que impregnan a todo el ámbito humano, etc.). Lope, en pleno inconsciente organicista, argumenta implacablemente: puesto que la imitación es de «lo natural» y puesto que la Comedia es la representación misma de lo natural (y por tanto de lo Poético en sí mismo), la Tragedia no puede ser más que un desdoblamiento de la Comedia, una parte de este procedimiento poético por excelencia. La Tragedia es la Comedia cuando tiene por argumento a la Historia. Un nuevo término adoptado: «Historia» supone en la enunciatividad aristotélica, dijimos, lo contrario de lo poético, el reino de lo «particular» frente al «universalismo imitativo». Pero, para el organicismo escolástico, «Historia» es aquellos «hechos naturales» que han merecido fijarse en «libros» –o en el «saber» establecido– por su carácter ejemplar, modélico, etc. Por tanto, cuando la Comedia (la imitación poética) quiera presentar estos casos, ejemplares dentro de lo natural, entonces aparecerá la Tragedia. Con lo que a la vez se explicaría –para el organicismo– el predominio jerárquico dado por los enunciados aristotélicos de la Tragedia: la Tragedia sería la Comedia cuando esta quisiera adoptar un carácter ejemplar, etcétera.

Tragedia e Historia, pues, se identifican así (lo que hubiera sido inconcebible para el horizonte aristotélico en estricto), en tanto que suponen que, siempre en el nivel de lo natural, su grandeza no plantea dudas. La Comedia sí las plantea porque no supone esa legitimación establecida, digamos, tanto por los libros, y por el saber, como por la sustancia (hazañas de reyes, etc.) que la Tragedia trata. Y, sin embargo, como vemos, el teatro español debía ser inevitablemente Comedia. Con otras palabras: ¿cómo lograr que la representación de lo natural fuera a la vez «vulgar» y «ejemplar», se atuviera, pues, a su propia estructura –a su propia «finalidad»– de representación de la vida «humana» a la vez como «corrupción» y como Orden sacralizado? Permanecer solo en lo «vulgar» supondría seguir incidiendo en el mismo nivel –«bárbaro»– de Lope de Rueda.

Permanecer solo en el Orden supondría, por ello mismo, un falseamiento de la esencia de la imitación, del carácter específico de la naturaleza humana. Supondría, pues, aceptar la enunciación aristotélica estricta de un espacio «universal» autónomo como reino de lo poético, lo que al interpretarse directamente como prueba de la existencia de lo «espiritual» puro justificaría en cierto modo, aun en esa época, las tesis protestantes sobre la validez de la Fe sin las obras.

El problema posterior (como el propio Lope muestra) radicará por tanto en la necesidad de legitimar la «Comedia», de dotarla de ese «arte» específico que la convierta (según la norma ciceroniana usada en ese sentido) en «viva imagen de la verdad» (esto es: en viva imagen de la realidad verdadera del hombre, según tal perspectiva), etc. Legitimar la Comedia como tal, o, más laxamente, legitimar la escena como «mezcla» (id est: como «tragicomedia») estableciendo un paralelo directo con la realidad existente en la naturaleza (de ahí los versos de Lope: «lo trágico y lo cómico mezclado…», sobre los que volveremos enseguida).

En una palabra: si Lope «desliza» los términos estrictos del horizonte aristotélico es porque tal deslizamiento se hacía obligado desde el inconsciente organicista que lo atravesaba tanto a él como a toda la escena española del momento. En cierto modo se trataba de una nueva versión del fenómeno, minuciosamente detallado por Auerbach[44], de la reivindicación del «sermo humilis» que la temática cristiana realiza en la plena época feudal. En ese momento (y hasta el cauce final: cfr. Mena o Santillana, y por supuesto Dante, sobre el que Auerbach centra básicamente sus trabajos en este sentido). La problematización surge, en efecto, en torno a la cuestión de los «estilos», campo sobre el que el sustancialismo efectúa una primera intervención adaptadora: la sustancia caída –humilde– de la naturaleza humana –respecto a la divinidad– implica igualmente la aceptación y la reivindicación del «sermo humilis», al que se tratará, pues, de elevar y de legitimar con un aura específica, como hace Dante al denominar «Comedia» a su grandioso poema cristiano. Los «estilos» no se prolongarán con todo –al menos con su sentido feudal– en la Transición. Solo podían existir, como tal enunciación teórica, en el pleno feudalismo: su temática era válida solo en cuanto que se trataba de enunciar con ellos a los diversos

tipos de «lectura» del Libro de la naturaleza, etc. En la Transición el organicismo se ve enfrentado a otros problemas (la aparición del espacio de lo público, por ejemplo) y de nuevo intervendrá para «adoptar» («extorsionar» en estricto, y justificadamente por lo demás) las series de enunciados que tematizan ahora –a nivel teórico– la nueva situación. Así su reinterpretación de los términos aristotélicos sobre lo «vulgar» como materia de la comedia, etc., como acabamos de ver en Lope. Pero no se tratará ya de reivindicar la bajeza del «sermo humilis» como prueba de la bajeza del siervo ante el Señor (como Berceo o Llull reivindican para sí el término de «juglares» para indicar su bajeza ante la Virgen; como Dante acude a la humildad de la «Comedia» para indicar su propia humildad ante la grandeza de lo que va a narrar, ante la grandeza –que lo enmudece– que contempla en el Paraíso). Ahora «Comedia» significará solo la lógica interna del organicismo del XVII. Y en el Arte Nuevo los elementos organicistas intervienen en todos los sentidos. Por ejemplo, en la especial idea del decoro que en Lope (y en la escena española en general) se establece. No se trata ya aquí de una norma de conducta –o de presencia– derivada de la verdad «universal» (lo verosímil poético de los comentaristas) o del conductismo cartesiano/racionalista de Boileau (los «caracteres», etc.; exactamente como el «psiquismo» de La Bruyère o La Rochefoucauld). Se trata al contrario de que las cualidades sustanciales (desde el vestido a la dignidad de cada estamento) que rigen –sanguíneamente– la sacralizada jerarquización social deben establecerse con una inamovilidad similar. Por ello incluso suele decirse, en los ataques al teatro, que el peor efecto de lo escénico es ver cómo de hecho ese sustancialismo radical no puede jamás cumplirse: un actor amancebado representa al casto San José; una actriz ramera representa a la Virgen. Incluso ya apuntamos cómo en las obras devotas el público acude ante todo por ver a la Magdalena (al parecer, el personaje verdaderamente arrastrador de masas en nuestro teatro del XVII)[45] tanto por sus costumbres pre-arrepentimento como por sus semidesnudeces («sustancialmente» también las únicas lógicamente tolerables sobre la escena). Y más en concreto aún: ¿cómo representar sin mácula –no solo ya por parte de los actores sino del texto mismo– la sustancialidad excelsa de los Reyes o de los Santos? Como dice Lope, abarcando ambos aspectos:

Filipo, rey de España y señor nuestro,

en viendo un rey en ellos se enfadaba,

o fuese el ver que al arte contradice

o que la autoridad real no debe

andar fingida entre la humilde plebe[46].

La rigidez inflexible del decoro español deriva, pues, de esta necesidad de «imitar» cualidades sustanciales (desde la realeza en sí hasta sus signos: los vestidos, la corona, la voz, etc.) que «de suyo» no podían jamás existir en otro individuo que el que realmente las poseyera: «fingirlas» rozaba ya, de por sí, la blasfemia, el desguace de la sacralización; y si el fingimiento devenía con todo inevitable, tanto el actor como el texto deberían tratar de ser –literalmente y al máximo– esa misma cualidad sustancial que se representaba: por eso los teólogos, cuando no pueden impedir ya el teatro, piden al menos que a los santos (y no digamos a Cristo) los representen en exclusiva individuos realmente virtuosos, etcétera.

Repito: he ahí la raíz, el especial carácter organicista que las normas del decoro poseen en el teatro español. Es desde tal sustancialismo, pues, como deben leerse las proposiciones de Lope, respecto al decoro, en el Arte Nuevo:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda

la gravedad real; si el viejo hablare,

procure una modestia sentenciosa;

describa los amantes con afectos

que muevan con extremo a quien escucha;

…….

Las damas no desdigan de su nombre;

y si mudaren traje, sea de modo

que pueda perdonarse, porque suele

el disfraz varonil agradar mucho[47].

Guárdese de imposibles, porque es máxima

que sólo ha de imitar lo verosímil:

el lacayo no trate cosas altas,

ni diga los conceptos que hemos visto

en algunas comedias extranjeras[48];

Sustancialismo que igualmente determina la específica relación que Lope establece entre cada tipo de verso y «su» materia (relación entendida en estricto como sustancial y por tanto como prácticamente inalterable). Recuérdese el famoso párrafo:

Acomode los versos con prudencia

a los sujetos de que va tratando;

las décimas son buenas para quejas,

el soneto está bien en los que aguardan,

las relaciones piden los romances,

aunque en otavas lucen por extremo;

son los tercetos para cosas graves,

y para las de amor, las redondillas[49].

Pero más aún: un poco antes Lope ya había planteado radicalmente su específica interpretación del horizonte aristotélico a partir de esta perspectiva organicista. Pues en efecto, imbuido en ella, Lope retoma la cuestión de la «Comedia» articulándola ahora ya claramente entre la serie de matizaciones que esbozábamos; esto es: dado que la comedia imita la «mezcla» de espíritu y materia que realmente constituye la naturaleza (humana), el escritor debe sin más en principio (y es aquí donde aparecerían más justificaciones similares a las del «sermo humilis» en el feudalismo) trasladar a la escena la vulgaridad –naturalidad– de tal mezcla; pero sin excederse: el teatro, además de imitación de la mezcla, es ante todo imitación de la verdad que sostiene a la mezcla. Debe pues presentar lo natural, pero a la vez desentrañando (como el sermón) lo que ahí está oculto. Lope distingue así entre el estilo «vulgar» y el estilo «espiritual» propiamente dicho:

Comience, pues, y con lenguaje casto

no gaste pensamientos ni conceptos

en las cosas domésticas, que sólo

ha de imitar de dos a tres la plática;.

mas cuando la persona que introduce

persuade, aconseja o disuade,

allí ha de haber sentencias y conceptos,

porque se imita la verdad sin duda,

pues habla un hombre en diferente estilo

del que tiene vulgar cuando aconseja,

persuade o aparta alguna cosa[50].

Pero tal distinción se especifica más aún en los versos inmediatamente posteriores a estos. En cierto modo podemos decir que Lope asume todas las contradicciones de su planteamiento al construir dos cadenas semánticas paralelas: por un lado, la cadena que identifica términos tales como «cosa doméstica», lo «vulgar» y (como nos dirá a continuación) el «cómico lenguaje». Y por otro lado la cadena que engarza términos tales como la verdad («porque se imita la verdad sin duda») y el lenguaje «político», según vemos asimismo en la estrofa que Lope introduce a renglón seguido de la que acabamos de transcribir:

Dionos ejemplo Arístides retórico,

porque quiere que el cómico lenguaje

sea puro, claro, fácil, y aun añade

que se tome del uso de la gente,

haciendo diferencia al que es político,

porque serán entonces las dicciones

espléndidas, sonoras y adornadas[51].

Resulta, pues, obvio que «doméstico» y «político» se oponen par a par, como se oponen el «cómico lenguaje» (o vulgar) y el lenguaje del espíritu (o del «que imita la verdad sin duda»), etc. Pero teniendo en cuenta que tanto lo doméstico como lo político son tematizaciones incluidas en lo natural, que es el verdadero horizonte de base que impregna todos los niveles.

En suma: el lenguaje de la comedia es vulgar en cuanto que es natural («puro, claro, fácil»). El lenguaje político, o el del que

«persuade, aconseja o disuade», es igualmente natural pero ya ejemplificador («dicciones espléndidas, sonoras y adecuadas», con «sentencias y conceptos»), etc. Esto es: un diferente estilo (pero una misma base) como vimos que ocurría cuando la Comedia trataba como argumento a la historia y se convertía así en «ejemplificadora».

2.— Pero retornemos al momento en que se produce esa «inflexión» a la que aludíamos, el momento en que el texto va a abrirse a su segunda mitad. Lope lo señala:

Creed que ha sido fuerza que os trujese

a la memoria algunas cosas destas,

porque veáis que me pedís que escriba

arte de hacer comedias en España,

donde cuanto se escribe es contra el arte;

y que decir cómo serán agora

contra el antiguo y en qué razón se funda

es pedir parecer a mi experiencia,

no al arte, porque el arte verdad dice,

que el ignorante vulgo contradice[52].

El planteamiento, pues, está claro: existen dos normas públicas, la académica y la vulgar: aquella es la buena, pero no se puede emplear; esta es «mala», pero es la que se usa de hecho. Entre los dos extremos, Lope propone un medio: un arte «purificador» en cierto modo de la inevitable nueva escena y de sus leyes. Pero esto

no supone que Lope sea «vulgar ma non troppo» (Pidal) o «popular» por «intención» y no por «ignorancia», como propone Montesinos[53]. Pues ya hemos especificado hasta qué punto esos términos –vulgar, popular, etc.– no pueden ser entendidos (cuando Lope los usa) como si significaran lo mismo que hoy significan dentro de la problemática romántico-kantiana en la que se mueven los actuales críticos, sino que deben ser entendidos dentro del especial horizonte ideológico en que realmente se mueve Lope.

En efecto: la segunda parte del texto expone esta legitimación (que podría ser «purificadora») de las nuevas comedias; al menos Lope (nos lo acaba de decir) las «querría» así. Y es entonces cuando vemos cómo los enunciados de tal arte «nuevo» se elaboran plenamente desde la perspectiva organicista. La clave interpretativa se nos revelará siempre a partir de la idea de «lo natural», aunque la explicitación más directa de tal categoría la hallemos, más que propiamente en el Arte Nuevo, en el conocido texto de Lo fingido verdadero:

Dame una nueva fábula que tenga

más invención, aunque carezca de arte;

que tengo gusto de español en esto,

y como me le dé lo verosímil,

nunca reparo tanto en los preceptos,

antes me cansa su rigor, y he visto

que los que miran en guardar el arte

nunca del natural alcanzan parte[54].

Texto que encuentra su reciprocidad perfecta en el Arte Nuevo, en el umbral mismo en que Lope inicia su tarea de legitimar/purificar la nueva escena:

Lo trágico y lo cómico mezclado,

y Terencio con Séneca, aunque sea

como otro minotauro de Pasife,

harán grave una parte, otra ridícula,

que aquesta variedad deleita mucho;

buen ejemplo nos da naturaleza

que por tal variedad tiene belleza[55].

A partir de aquí todo se rompe; o al menos todo puede dejarse de lado; por ejemplo, las unidades, y en especial la de «tiempo» (y ello, aunque sean consejo de Aristóteles: «porque ya le perdimos el respeto / cuando mezclamos la sentencia trágica / a la humildad de la bajeza cómica»)[56]. Se trata de elaborar la teoría de la nueva norma, y únicamente de ella. Por eso sólo deben tenerse en cuenta las leyes de lo nuevo (por ejemplo: «la cólera de un español sentado…»)[57], y no las reglamentaciones de lo antiguo. Es en este sentido como se puede decir que las leyes de lo nuevo pueden encerrarse en ese término de lo natural, que no es en absoluto, sin embargo, un término «nuevo» (no había lugar para el asombro de Montesinos) sino que es un término precisamente sintomático tanto de la pervivencia del organicismo feudalizante en el XVII como de su necesidad de adaptarse a las condiciones de la transición. Lo «nuevo», en estricto, no es el «arte» sino el hecho de que el organicismo tenga que legitimarse como «arte» ante el prestigio y la presión del horizonte animista-humanista (con su versión española de los doctos, de los académicos –incluso aristotélicos–), etcétera.

Ya sabemos la importancia decisiva que la idea de «naturaleza» tiene en tal ideología (desde la concepción feudal del «libro de la Naturaleza» a la solidificación imperturbable –tomista o suareciana– del derecho natural, etc.). Y ya sabemos también el especial sentido que el organicismo da al término de «naturaleza»: el reino de las

«apariencias», con la especial dialéctica que estas conllevan. Por supuesto que es desde tal perspectiva como surge, en la literatura de la época, la famosa contraposición unitaria entre movilidad e inmovilidad, que ha solido caracterizarse habitualmente (cfr. Rousset)[58] como una de las bases del «barroquismo». Pues de hecho todo el secreto de la producción ideológica derivada de la matriz organicista radica finalmente siempre ahí: en la necesidad de mostrar la verdad oculta –e inscrita– en las apariencias. Concebido el mundo sublunar como el reino de la movilidad por excelencia (id est: del cambio y la corrupción) asumir esa movilidad fijándola, revelando lo inmóvil que en ella se inscribe, será el límite último de cualquier proyecto organicista. Y especialmente en la escena, por las específicas características que la rodean. Pues un sermón, un «emblema» o un texto poético se construyen como plasmaciones directas de lo inmóvil, pero la Escena debe aceptar por su propia estructura la pervivencia en ella tanto de lo inmóvil como de la movilidad, debe ser la transposición directa del movimiento natural a la vez que debe «revelar» la finalidad oculta que da vida a ese movimiento. Incluso: podemos decir que «arte» en Lope es un término que designa solo esa fijación de lo natural, esa purificación de su verdad oculta, como se explicita aún más, al modo emblemático, en el conocido lema colocado al frente de su Rimas, en 1602: «Virtud y nobleza, arte y naturaleza»[59]. Y por eso también su «Arte» de la nueva escena se empleará ante todo en fijar las leyes de la verdad oculta que debe revelarse en (y regir a) el desarrollo de las acciones teatrales.

IV. La polémica de los sentidos

1.— Veámoslo más de cerca. Podemos recordar ahora cómo imbuido en el horizonte terminológico de la época, Corneille coloca además en correlación directa a la acción con los ojos y al recitado con los oídos (o con el «entendimiento», etc.). Pero esta correlación se precisa inmediatamente, en cuanto que en ella se deja traslucir que se trata siempre de una «lectura literal» entre el ojo y el espectáculo. Ahora bien: esta lectura literal es siempre

«mecanicista» (directa o indirectamente producida por la presión objetiva, no consciente, de las tematizaciones mecanicistas). El organicismo español, en general, también habla de la satisfacción de los ojos, pero tales enunciados tienen aquí un sentido completamente diferente: en concreto el mismo sentido que conducía, dijimos, a la práctica de «vestir» a la verdad y las imágenes, o que conducía al efectismo obsesivo –desde la oratoria a la pintura– de la época. Para el organicismo satisfacer a los «ojos» supone solo el primer paso de atracción de los sentidos para desengañarlos después (o sea: el mismo proceso de «aceptación/ desengaño» de lo terreno que hemos visto estructurarse en la dialéctica del Sueño)[60]. Y es también por esta misma razón de base por lo que el organicismo puede llenar sus textos y sus escenarios de «hechos», de «acciones» o de «obras» (como se ve ante todo en su explayamiento de la moral tridentina, según la norma clave: la fe sin obras está muerta), o sea, de sucedidos, en cuanto que estos son el signo de la movilidad, en cuanto que suponen la necesaria existencia de la vida humana dentro –y solo dentro– del acaecer aparencial, de la mudanza y del cambio. (Siendo además ésta «corrupción» inscrita en la vida sublunar, lo que permitirá a la vez, al organicismo español, justificar su idea de la «mezcla teatral» –la mezcla de comedia y tragedia, etc.– y del «cambio de gusto» –los tiempos cambian, etc.– frente a la fijada normatividad animista o aristotélica, e incluso frente a otro tipo de justificaciones de tal cambio). Pero a la vez en cuanto que, tras estos «sucedidos» aparenciales, debe revelarse siempre ese sentido último que late en ellos, la «voz» –sacralizada– que los habita (y de ahí que, desde la misma problemática, los defensores del teatro recalquen, en buena lógica como dijimos, su similitud con el sermón). Por eso los «ojos» y las «acciones» del organicismo español no tienen nada que ver, en el fondo, con el «ojo» y la «acción» que se le plantea como problema a Corneille. Y por eso en nuestra escena organicista el verso (en cuanto que se concibe en última instancia como el lugar donde debe hacerse transparente, al final al menos, la voz de Dios: o de la sacralización en general o de los valores nobiliarios en particular), el verso, digo, es concebido siempre como el elemento determinante.

En una palabra: en la moral organicista las obras son tanto el signo del ámbito corrompido en que se mueve lo «natural» humano, como

el signo de la necesidad de trabajar ese natural, purificando su carga material y haciendo que el espíritu pase a ser el elemento determinante en esa mezcla que constituye lo natural. Desde tal perspectiva legitima Lope la escena nueva (un Arte fuera de lo natural sería como una fe sin obras, algo muerto), a la vez que la «purifica» (el Arte extraído desde lo natural, supone solo que en la mezcla existente el espíritu se revela y se hace determinante) como desprecio/aceptación de las apariencias, etcétera.

En suma: es esta la perspectiva de fondo que delimita la práctica teatral organicista en España. Y es en este sentido, y solo en este, como puede ser aceptada la afirmación de Noël Salomon sobre la importancia de la «palabra» en nuestra escena (afirmación que aunque en el historiador francés se ofrece como meramente detectadora –«descriptiva»– trasluce sin embargo, dijimos, un cierto resabio kantiano demasiado ambiguo para no resaltar como mera transcripción de la dicotomía «ideas/hechos», etc.). Pero además conviene no olvidar que el funcionamiento objetivo de lo público impone continuamente sus propias contradicciones sobre tal sistemática organicista. Esto es: lo público, al aparecer como azar y como opacidad ante el organicismo, obliga a que este segregue inmediatamente, como prácticas políticas (públicas) la argucia y la treta, la sospecha, el rumor, el susurro (aquella imposibilidad, a la que aludimos, de distinguir entre la sonrisa y el puñal de Felipe II). O sea: la importancia nodal y generalizada de la «palabra» en el organicismo se deriva, por un lado, de la importancia que en el nivel público en sentido lato (nivel al que el teatro pertenece) tiene la pareja vinculante intriga/opinión; y, por otro, porque siendo tal pareja una segregación del funcionamiento objetivo «público» se ve sin embargo transmutada, en la perspectiva organicista, en la imagen de la relación Voz/voz, esto es, en la lectura (el «oír» en sentido estricto) de la voz de Dios en las cosas: «Solae aures sunt organa christiania», dirá Lutero, en una expresión donde laten a la vez, tanto la tradición agustiniana de la Voz viva (la letra mata, etc.) en oposición directa al escriturismo jerárquico romano, como la tradición de las órdenes mendicantes y de predicadores que «hablan» en la urbe, desde S. Vicente Ferrer o Savonarola, pasando por los «transportes» colectivos que nos narra, para la baja Edad Media, el Diario de un burgués de París[61]. Bien es verdad, por lo demás, que como señala Febvre[62], se trata, en la frase de Lutero,

de una reivindicación concreta de la palabra/espíritu de Dios frente a las pruebas engañosas de los «milagros» como impulsores de la fe. Pero, por otra parte, si esto ocurre en la línea del agustinismo –hasta Erasmo–, en la línea platonizante es obvio (en una problemática cuya infraestructura nodal es «la luz», o su inversión, la mística de la «oscuridad» interior) que son «los ojos» los sentidos más nobles; digamos: por donde mejor se expresa el alma, los más espiritualizados, etc. Por su parte, el organicismo da un tratamiento especial a esta problemática, o mejor aún: es por la importancia que otorga al cuerpo, a la forma sustancial, por lo que se puede decir que es en el organicismo donde la cuestión de los «sentidos» se plantea como auténtico problema (problema cuya existencia Maravall ha podido rastrear hasta la plena ideología feudal)[63]. Pero, sobre todo: para la perspectiva actual debería resultar sobremanera extraño que Lope, al definir su concepción de teatro en el Arte Nuevo, no relacione ni una sola vez la escena con los ojos, con el «ver», sino solamente con el «oír»:

oye atento, y del arte no dispute,

que en la comedia se hallará de modo

que, oyéndola, se pueda saber todo[64].

Pero, de hecho, con ello Lope, representante donde los haya de la acumulación de sucedidos (incluso con una monotonía imperturbable texto a texto), solo nos demuestra así, de una manera incluso apabullante por su falta de ambigüedades, todo este funcionamiento efectivo de la problemática organicista sobre la escena, según venimos esbozando. Esto es: el carácter de «fijación/desvelamiento» de las apariencias que el verso (o sea las palabras) efectúa en tanto que representante de lo espiritual. Y por eso el último valor de la escena será siempre en consecuencia la palabra (el «oír», para el espectador).

2.— Es a partir de aquí como se inicia la polémica de los sentidos en esta perspectiva. Pues junto al «oír» (y el «decir»), por otro lado hemos visto ya aparecer la temática de los ojos, que (al revés que en el platonismo) no serían ahora los sentidos más nobles por ser los más espiritualizados (recuérdese la dialéctica de la «luz/oscuridad», etc.)[65], sino que serían fundamentales porque, como acabamos de esbozar, para la ideología organicista, por un lado, los ojos son los caminos que directamente tropiezan con el mundo empírico y su variedad, su tentación: la tentación del «engaño» a los «ojos». Por consiguiente, se hará necesario (al contrario que en el platonismo) cegarlos a la luz, no dejarlos arrastrar por las apariencias que en el fondo están vacías («son» moldes vacíos), etc. Pero a la vez es, a partir de los «ojos» (y solo a partir de ellos, en cuanto que lugar principal de tal aferramiento), como el engaño puede convertirse en «desengaño», puede producirse la transmutación, se puede en suma ir ascendiendo desde las apariencias a la causa esencial que las informa, etc. De una vez: la importancia decisiva de «lo visual» en el sistema literario –y no solo literario– de este momento –importancia que Emilio Orozco dejó establecida desde hace años– [66] se debe precisamente a este especial proceso ideológico que se nos revela nítidamente en el uso de la categoría «ojos». Importancia decisiva porque para el organicismo no se trata, como para el animismo, de alcanzar el «mundo-verdad» ya existente, purificándose por tanto de las trabas actuales que impiden ese salto; para el organicismo no hay un «mundo-verdad» en el mundo sublunar, tras las apariencias; las apariencias no se pueden saltar. Hay que permanecer en ellas y «bucearlas» para hallar en su fondo su verdadera causa, su verdadero sentido. Solo así se provocará el desengaño, esto es: sin buscar el otro lado, sino que simplemente se tratará de despreciarlas, reconociéndolas, a la vez, como el necesario e ineludible lugar de la existencia corrupta: solo a partir de ellas se puede leer en ellas su verdad («Salvar las apariencias» consiste pues, de hecho, en verles un fondo).

Resumiendo: en última instancia (y coincidiendo en esto con la línea agustiniana: al menos en el mismo tema, aunque, por supuesto, no con el mismo sentido) las «palabras» o el «oído» –o más en estricto, el «oír/decir»– se convierten en el elemento fundamental de toda la problemática organicista, en cuanto que lugar donde puede transcribirse por excelencia la voz de Dios

inscrita en el interior del Orden de las cosas y de su Libro. Es por esto, en fin, por lo que Lope define su actividad escénica en correlación directa con el «oír» y nunca con el «ver». Pero a pesar de todo no debemos olvidar, como dijimos, la influencia objetiva del espacio público sobre tal planteamiento: por un lado porque toda la cuestión de la opinión (desde la «honra» a la «intriga») hemos dicho que se anudaba en esta imagen específica del «oír/decir» (recuérdense los «se dice» del comienzo de El Buscón a los que hemos aludido en otra parte)[67] que se convierte en el único sustrato ideológico que el organicismo posee (ser los intérpretes de la voz de Dios, de sus designios) para sacralizar o neutralizar el funcionamiento objetivo del nivel político. Pero por otro lado debemos recordar que Lope, al publicar la Parte IX (1617) de sus Comedias, recalcó (como es tan sabido) que no escribía: «para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos…»[68]. Esto es: el teatro y el oír pertenecen al espacio público, pertenecen, pues, al reino de los esquemático, de la opinión y del engaño. La lectura y el libro son en cambio privados: rigurosos, estrictos, sin ambigüedades. Lope teme la lectura privada de sus textos del mismo modo que los escolásticos temían la lectura privada de la Biblia entre los alumbrados, etc. Solo que Lope teme tal lectura no por motivos estrictamente «morales» sino por su consciencia implícita de la autonomía de las dos esferas, la privada y la pública. En esta, la del teatro, hay que seguir las leyes de la opinión y de lo engañoso; en la otra esfera las leyes son otras, y es eso lo que deben entender tanto los académicos doctos como los lectores privados. Molière, que es también un «animal escénico» como Lope (y con mayor profesionalización aún, pues Molière se consideró siempre más «auctor» –o sea, empresario, representante, etc.: toda la gama de actividades de las tablas– que «autor») y que, del mismo modo que Lope, vio siempre con desinterés, cuando no con desconfianza, la publicación de sus obras, decía así en el «Prefacio» de Les précieuses ridicules (primera obra que publicó él mismo, en 1660):

comme une grande partie des grâces qu'on y a trouvées dépendent de l'action et du ton de voix, […] et je trouvais que le succès qu'elles avaient eu dans la representation étaitassez beau pour en

demeurer là[69].

Y al publicar, en 1665, El amor médico, explicita aún más estrictamente la misma temática que Lope, en su «Dedicatoria» al lector:

Ya se sabe que las comedias se escriben tan sólo para ser representadas, y no aconsejo que lean ésta más que las personas que tienen los ojos para descubrir en la lectura todo el movimiento escénico[70].

Y es el mismo Lope el que insistirá otra vez, interviniendo en la misma polémica de los sentidos, ahora a través del «ut pictura poiesis» (con sus famosos versos a propósito de Marino, gran pintor de los oídos/gran poeta de los ojos)[71] en esta necesaria correlación organicista entre el verso y el oír, y entre la pintura y el ver, resaltando el exotismo de Marino por su capacidad de intercambiar ambos elementos, no como «sustanciales» (lo que sería absurdo: la correlación sustancial del poeta solo puede existir –para el organicismo– respecto a los oídos, y la del pintor respecto a los ojos), sino entendiendo la cuestión como la capacidad de Marino de «imitar», en cada caso, una «forma» inadecuada, de hecho, a la sustancia que le correspondería: ya que los ojos no pueden pasar de las apariencias visibles y ya que los oídos solo se adhieren (como «forma») a la voz que habita en tales apariencias; serán, pues, únicamente las formas las que podrán intercambiarse (el pintor que trata de «dar palabras» a sus cuadros –esto es, que espiritualiza sus ojos– o el poeta que da apariencia sensible –pictórica– a las palabras). Y esta mezcla se justificaría por la misma argumentación con que se justificó la mezcla de elementos cómicos y trágicos en el teatro: por el carácter corrupto inscrito en general en la vida terrena. Al poner de relieve tal estructura de base, el intercambio de formas sensoriales no solo se hace posible, sino que el mezclarlas se considera incluso como un mérito: de ahí también la legitimación –y la posibilidad sin más– del frecuente intercambio de «lenguajes»

artísticos en la época, etcétera.

En el organicismo, pues, no existe en términos estrictos una jerarquía sustancial entre «sentidos», porque ninguno es «el noble» –como ocurre en Lutero con los oídos o en el platonismo con los ojos–; mejor, porque para establecer un sentido más noble se precisa –como ocurre en estos dos casos– ese intento de salto al otro lado de las apariencias como la «acción» más noble, la única realmente propia del alma humana. Como en el organicismo, al contrario, se parte del aferramiento a las apariencias, de la inmersión en ellas, no puede haber, propiamente hablando, la jerarquía de nobleza sustancial de un sentido (el que mejor expresara el «salto») sobre los otros; lo que hay de hecho es la actividad sensorial en sí, expresiva de esa inmersión en las apariencias, actividad sensorial narrada como en ningún otro sitio en los «Ejercicios» de S. Ignacio[72] –y sus famosas «composiciones viendo el lugar»– y luego una «clasificación» jerárquica de los sentidos, no en sí mismos (no de uno, el más espiritual en estilo platónico, sobre los otros), sino según la dignidad específica de sus materias.

V. Los sentidos y la «dialéctica del sueño» en Calderón: el espíritu (la fe y el oído) y las apariencias sensibles

Veamos tal problemática reflejada en algunas obras calderonianas, dado que es Calderón el autor donde podemos apreciar más nítidamente sin duda todos estos planteamientos de la matriz organicista. En primer lugar, en la versión como Auto Sacramental de La Vida es Sueño, y en especial en la Loa que aparece como introducción al texto propiamente dicho, según la norma del momento[73]. Norma no arbitraria, por supuesto. La Loa sirve precisamente siempre como sermón introductorio, como guía de lectura para los acontecimientos que se van a desarrollar a continuación; pero en el caso de esta loa de La Vida es Sueño la problemática se plantea en toda su nitidez. Aparecen sobre la escena los cinco sentidos, el cuerpo y el discurso (o sea: el

pensamiento racional) que van a disputar en torno a lo que sea la verdad de la Transustanciación eucarística. Aparecen sobre un monte la Cruz, la Hostia y el Cáliz, y los sentidos son alentados por el cuerpo a que lancen sus flechas sobre tal blanco lejano para saber cuál y cuál no, de entre ellos, es capaz de acertar en la verdad. (Como explica el coro de música: «Vaya de tiro, / para ver cuál acierta / de los Sentidos»)[74]. Dice, pues, el cuerpo:

Humanos Sentidos, ya

que la razón os previno

antes de agora el intento

de mis prudentes disignios,

será bien que la experiencia

empiece a ejercer su oficio[75].

«…Ábrese un monte (dicen las acotaciones) en que subirá en elevación una cruz, y en su remate Hostia y Cáliz»:

En la cumbre de aquel monte,

en forma de pira, un risco

un árbol eleva, en cuya

copa está la del racimo

……

Llegad, pues, llegad os digo;

porque solo el que le acierte

le ha de gustar, y no impío
parezca a nadie que flechas
le tiréis, puesto que han sido
armas de Amor, y aquí no
es material ejercicio,
sino místico; y porque
el que le errare corrido
quede del yerro…[76]

Comienza el turno la Vista, y se expresa así:

La Vista soy, principal
sentido humano, a quien hizo
lo perspicaz de su afecto
superior;…
……..
Y así, el primero de todos,
valiéndome el atractivo
don de que nací ilustrado,
sobre aquel árbol diviso
Pan; y pues miro que es Pan,
no puedo errar lo que miro[77].

El coro comenta su equivocación («Vaya, vaya la Vista / que ha errado el tiro»). Interviene entonces el Tacto, y dice:

El Tacto soy, cuyo objeto

son, ya el calor o ya el frío,

ya lo áspero o lo suave,

que aunque entre ciegos distingo,

y aunque dista por agora

de mí el blanco Pan, afirmo

que cuando le toco es Pan,

en cuyo examen, preciso

es que el blanco acierte, pues

a lo que toco me rindo[78].

Del mismo modo glosa el coro su yerro. A continuación, interviene el Olfato; su conclusión es similar a la de los anteriores:

Y así con esta excelencia,

que a las Virtudes dedico,

de aquel Pan, en que Pan huelo,

el triunfo a lograr aspiro[79].

De nuevo glosan los músicos («Vaya, vaya el Olfato / que ha errado el tiro») y el proceso se repite con el Gusto:

Menos puedo errarme yo

que todos, que habiendo sido

yo quien, de todos los frutos,

lo agrio y lo dulce examino,

¿cómo me puedo engañar

no acertando, cuando digo

que es Pan el que como, Pan

me da el sabor que percibo?[80]

Otra vez el error es salmodiado por los músicos, y por fin aparece el Oído. Su parlamento es definitivo:

La Fe, que allí hay Cuerpo y Alma

y Carne y Sangre me ha dicho.

Y pues sentido de Fe

es solamente el Oído

crea el Oído a la Fe,

y no a los demás sentidos.

Que si la Vista, el Olfato,

el Tacto y el Gusto han visto,

tocado, olido y gustado

Pan, es porque no han creído

que solos los accidentes

duran en aquel divino

milagro de los milagros,

prodigio de los prodigios.

No la substancia de Pan,

pues con Poder infinito

transubstanció la substancia

del Pan en Carne, y del Vino

en Sangre; quien es la misma

Verdad, que imperiosa dijo:

«Este es mi cuerpo y mi sangre,

con alma y vida»; y pues rindo

mi afecto a cinco palabras,

en fe de ellas solicito

el tiro acertar; y así,

cerrados los ojos, digo

que, transubstanciado el Pan

de aquellas palabras cinco,

no es Pan, Carne y Sangre sí;

con que veréis que el Oído

deja, a pesar de los cuatro,

su entendimiento cautivo[81].

Reina el alborozo sobre el escenario. Ahora los músicos, y todos los demás personajes, exclaman al unísono:

¡Viva, viva, pues solo

no ha errado el tiro!

¡Viva, viva el Oído,

pues creyendo lo que oye,

merece el víctor![82]

A todo esto, el Discurso ha estado esperando desde el principio de la lid para ver qué le decían los sentidos («Pendiente el Discurso está / desta acción. ¡Cielos divinos / no a ser duda pase!») y ha ido a su vez glosando cada «disparo», recibiendo a cada caso la misma respuesta: Pan. La duda anidaba, pues, en él; gracias al Oído la duda se disipa. Todos se rinden ante el Oído, mientras este recita:

Para partirle con todos

solamente le recibo;

pues aunque la Fe, del Cielo

le bajó al efecto mío,

para todos es la dicha[83].

La loa acaba poco después, cantándose y celebrándose este triunfo del «Oír»:

UNO.—Siempre del Oído fue la victoria.

OTRO.—Pues el Auto que ofrece su Loa sea Loa.

DISCURSO.—Decís bien, y todos a esos pies puestos, no el aplauso pidamos, sino el silencio.

MÚSICA.—Y pues del Oído fue la victoria, sea de su Auto Loa, su Loa,…[84]

En 1634 escribe Calderón un Auto titulado El Nuevo Palacio del Retiro[85], para festejar la inauguración de las nuevas estancias del Palacio del que era Alcaide el conde-duque. Como se sabe, el texto representa en el Hombre al conde-duque, en Cristo a Felipe IV, y en la Iglesia a la reina, Isabel de Borbón. Lo que nos importa con todo aquí es señalar de nuevo la presencia de los sentidos tratando de ganar en este caso los favores de la Fe. Primero, como de costumbre, es la Vista la que solicita tales favores. Pero solo encuentra una respuesta desabrida:

Si la Fe no cree a los ojos

¿qué pedís, Vista, a la Fe?[86]

Idéntica respuesta reciben el Tacto, el Olfato y el Gusto, hasta que se aproxima finalmente el Oído. Dice:

El Oído soy, que dar

noticia sólo he podido

de una voz, siendo Sentido

el más fácil de engañar.

Ve la Vista, sin dudar

lo que ve; huele el Olfato

lo que huele; toca el Tacto

lo que toca y gusta el Gusto

lo que gusta, siendo justo

el objeto con el trato,

pero lo que oye el Oído

sólo es un eco veloz

que nace de ajena voz

sin objeto conocido[87].

Pero es a él precisamente a quien la Fe se le entrega. Dice esta:

En esa desconfianza

más hallado está el amor

de la Fe; aqueste favor

sólo el Oído le alcanza.

No se rinda la Esperanza

ni el Temor se dé a partido;

desde hoy, humano Sentido,

serviréisme vos, porque

los favores de la Fe

sólo son para el Oído[88].

El pleito está, pues, sentenciado y no caben equívocos. El Oído es el supremo sentido no por sí mismo sino por su materia, por ser el único recipiente abierto y disponible para recibir al elemento espiritual (y por tanto a la fe), disponible, pues, para captar esa voz (ajena y como en eco, dice Calderón) que reina de hecho detrás de las apariencias: la palabra.

---

[1] De ahí la inequívoca relación básica entre los dos tipos de Autos: el Auto Sacramental y el Auto Inquisitorial.

[2] Cfr. Emilio Orozco Díaz, ¿Qué es el «Arte Nuevo» de Lope de Vega? Anotación previa a una reconsideración crítica, Universidad de Salamanca, 1978 [reimp. en: Emilio Emilio Orozco Díaz, Introducción al Barroco. II, cit., pp. 165-208]; y, sobre todo, Juan Manuel Rozas, Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega, Madrid, SGEL, 1976 [reimp. parcialmente en: Juan Manuel Rozas, Estudios sobre Lope de Vega, cit. (ed.: Jesús Cañas Murillo). Y ahora véase Lope de Vega, El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, Madrid, Cátedra, 2006 (ed.: Enrique García Santo-Tomás), y Arte nuevo de hacer comedias, Madrid, Castalia, 2011 (ed.: Evangelina Rodríguez), ed. por la que se cita].

[3] [Véase Lope de Vega, «A don Antonio Hurtado de Mendoza, Caballero del hábito de Calatrava, Secretario de su Majestad. Epístola Primera», en Obras poéticas. I, Barcelona, Planeta, 1969, p. 1197, vv. 208-209 (ed.: José Manuel Blecua)].

[4] [Véase Juan Ruiz de Alarcón, «El autor al vulgo», en Los favores del mundo, México, FCE, 1957, p. 15 (ed.: Agustín Millares Carlo / Obras Completas. I. Teatro); y, ahora, Los favores del mundo, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma, 2012, p. 74 (ed.: Ysla Campbell / Col. «Obras Dramáticas Completas», vol. I)].

[5] [Lope de Vega, Arte nuevo de hacer comedias, cit., pp. 309-310 (vv. 147-152). Subrayado de JCR].

[6] Es curioso que tal relación gusto/justo aparezca ya en Aldana. Es obvio que se trata de una mera atracción de rima y con otro sentido, por supuesto. [Ibidem, p. 293 (vv. 45-48). Y véase los últimos versos del poema en octavas «XXXI. Sobre el bien de la vida retirada. Gózate, rey, subido allá en tu alteza», de Francisco de Aldana: «y tomarás con muy suave gusto / lo que en necesidad fuere más justo». Y para este poema cfr. Miguel Ángel García, «Sin que la muerte al ojo estorbo sea». Nueva lectura crítica de Francisco de Aldana, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2010, pp. 291-310 y 691-693].

[7] [Véase Ramón Menéndez Pidal, «Lope de Vega. El Arte Nuevo y la nueva biografía», Revista de Filología Española, XXII (1935), pp. 337-398; reimp. en De Cervantes y Lope de Vega, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, pp. 69-143, cita en p. 69].

[8] [Para todas estas «citas», véase José F. Montesinos, «La paradoja del “Arte Nuevo”», en Estudios sobre Lope de Vega, cit., pp. 1-20, citas en pp. 10-12].

[9] [Véase José F. Montesinos, «Karl Vossler, Lope de Vega und sein Zeitalter (Lope de Vega y su tiempo, Madrid, Revista de Occidente, 1933)», Revista de Filología Española, XX (1933), pp. 303-308; reimp. en Estudios sobre Lope de Vega, cit., pp. 308-313].

[10] [Cfr., para este «sentido», el segundo Américo Castro, «El drama de la honra en la literatura dramática» y «Superación de la angustia en la creación literaria», en De la edad conflictiva. Crisis de la cultura española en el siglo XVII, Madrid, Taurus, 1976 (4.a ed.), pp. 47-95 y 205-238].

[11] [Véase John Webster, The White Devil, University of California

Press, 1970 (ed.: Clive Hart), y El diablo blanco, Madrid, Editora Nacional, 1979 (trad., introduc. y notas: Fernando Villaverde)].

[12] [Lope de Vega, Arte nuevo de hacer comedias, cit., p. 290 (vv. 11-16)].

[13] [Véase Marcelino Menéndez Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España. Las ideas estéticas entre los antiguos griegos y latinos. Desarrollo de las ideas estéticas hasta fines del siglo XVII (1884 y 1894), cit., pp. 539-559].

[14] [Ramón Menéndez Pidal, «Lope de Vega. El Arte Nuevo y la nueva biografía», art. cit., citas en pp. 73-74, 76 y 100].

[15] [Lope de Vega, Arte nuevo de hacer comedias, cit., pp. 298-308 (vv. 77-127)].

[16] [Ibidem, pp. 291-292 (vv. 22-32). Subrayado de JCR].

[17] [Ibidem, p. 310 (vv. 153-156). Subrayado de JCR].

[18] [Ibidem, pp. 296-298 (vv. 64-68 y 74-75)].

[19] [Ibidem, p. 295 (vv. 52-53)].

[20] [Ibidem, p. 297 (vv. 72-73)].

[21] [Ibidem, p. 295 (vv. 59-60)].

[22] [Ibidem, p. 304 (vv. 111-112)].

[23] [Ibidem, p. 295 (vv. 62-63)].

[24] [Ibidem, pp. 307-308 (vv. 125-126)].

[25] Claro es: en el feudalismo final –cfr. Dante– los términos poseen una significación distinta.

[26] [George Steiner, La muerte de la tragedia, cit., p. 31].

[27] [Véase Lope de Vega, El duque de Viseo, Madrid, Alianza Editorial, 1966 (ed: Francisco Ruiz Ramón)].

[28] Por supuesto no en el sentido perfectamente romántico kantiano que le da Pidal al término, esto es: lo natural como la verdad de base del alma humana frente al intelectualismo del entendimiento –o la «razón»– abstracta y artificial. De Schopenhauer a Nietzsche, o Unamuno, esta temática romántica de la «verdad» como expresión «natural» o «vital» es bien conocida, y en tal corriente se inscribe Pidal.

[29] [Lope de Vega, Arte nuevo de hacer comedias, cit., p. 310 (vv. 157-158)].

[30] [Galvano Della Volpe, Historia del gusto, cit., pp. 62-63].

[31] [Cfr. Aristóteles, Horacio, Boileau, Poéticas, cit. (ed.: Aníbal González Pérez). Para los «Prólogos» y la «Poética» de Boileau véase pp. 48-55 y 145-189].

[32] [Galvano Della Volpe, Historia del gusto, cit., pp. 77-80].

[33] Los subrayados son míos, JCR. [Véase Boileau, Poética, cit., pp. 166-171].

[34] Cfr. Emilio Orozco y Juan Manuel Rozas, cits.

[35] [Véase Alonso López Pinciano, Philosophia antigua poética (1596), Madrid, CSIC, 1973, 3 vols. (ed.: Alonso Carballo Picazo), y Obras Completas. Philosophía antigua poética, Madrid, Biblioteca Castro, 1998, vol. 1 (ed.: José Rico Verdú). Y cfr. Sanford Shepard, El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1962].

[36] [Véase Valentín García Yebra (ed.), «Traducciones castellanas de la Poética», en Poética de Aristóteles. Edición Trilingüe, Madrid, Gredos, 1974, pp. 49-121, y Luis Zapata de Chaves, El Arte Poética de Horacio traduzida de latín en español (1592), Madrid, Real Academia Española, 1954 (ed. facsímil)].

[37] [Véase Alonso Ordóñez das Seyjas y Tovar, La poética de Aristóteles dada a nuestra lengua castellana, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1626. Y cfr. Luis Sánchez Laílla, «“Dice Aristóteles”: la reescritura de la Poética en los Siglos de Oro», Criticón, 79

(2000), pp. 9-36].

[38] [Véase Jusepe Antonio González de Salas, Nueva idea de la tragedia antigua (1633), Kassel, Reichenberger, 2003 (ed.: Luis Sánchez Laílla)].

[39] Racine tiene que resaltar siempre, ante la vista de un cuadro, que eso es un mero artificio, que es un cuadro y no una verdad divina. Es uno de los mayores hallazgos de los estudios de Goldmann sobre jansenismo.

[40] [Jean Racine, «Prefacio», en Seis tragedias, cit., pp. 273-276, cita en p. 274, y Teatro selecto, cit., pp. 184-187, cita en p. 185].

[41] [Véase Roland Barthes, Sur Racine, París, Seuil, 1963 (ed. cast.: Sobre Racine, Madrid, Siglo XXI, 1992); Raymond Picard, Introducción a la literatura clásica francesa. 1600-1800, Madrid, Guadarrama, 1970, y Raymond Picard, De Racine au Panthéon. Essais sur la littérature et l'art à l'âge classique, París, Gallimard, 1977. Cfr. Raymond Picard, Nouvelle Critique ou nouvelle imposture, París, Pauvert, 1965; Roland Barthes, Critique et vérité, París, Seuil, 1966 (ed. cast.: Crítica y verdad, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972); Jaime Moreno Villarreal, «Polémica y posteridad», Vuelta, 182 (enero 1992), pp. 27-37; Pierre Bourdieu, Homo academicus, París, de Minuit, 1984 (ed. cast.: Homo academicus, Madrid, Siglo XXI, 2008, pp. 151-157), y Christophe Prochasson, «Les espaces de la controverse. Roland Barthes contre Raymond Picard: un prélude à Mai 68», Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle, 25 (2007), pp. 141-155].

[42] [Véase Tirso de Molina, El condenado por desconfiado, Madrid, Cátedra, 1978 (ed.: Ciriaco Morón y Rolena Adorno); Tirso de Molina (atribuido a) / Luis Vélez, El condenado por desconfiado. La Ninfa del cielo, Madrid, Cátedra, 2008 (ed.: Alfredo Rodríguez López-Vázquez), y El condenado por desconfiado, Madrid, Castalia, 2012 (ed.: Ysla Campbell); Antonio Mira de Amescua, Teatro. I. El esclavo del demonio. Pedro Telonario, Madrid, Espasa-Calpe, 1971 (ed.: Ángel Valbuena Prat), y El esclavo del demonio, Madrid, Cátedra, 1980 (ed.: James Agustín Castañeda)].

[43] Otro tema es la cuestión laica de la mímesis: cfr. Cervantes.

[44] [Véase Erich Auerbach, «Sermo humilis», en Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media, Barcelona, Seix-Barral, 1969, pp. 30-69].

[45] [Cfr. Natalia Fernández Rodríguez, La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009].

[46] [Lope de Vega, Arte nuevo de hacer comedias, cit., p. 311 (vv. 160-164)].

[47] Evidentemente este es un caso muy similar al de la Magdalena: el vestido «de hombre» subrayaba excesivamente las formas siempre ocultas de la mujer.

[48] [Lope de Vega, Arte nuevo de hacer comedias, cit., pp. 324-327 (vv. 269-273 y 280-288)].

[49] [Ibidem, pp. 328-329 (vv. 305-312). Subrayado de JCR].

[50] [Ibidem, pp. 321-322 (vv. 246-256). Subrayado de JCR].

[51] [Ibidem, pp. 322-323 (vv. 257-263). Subrayado de JCR].

[52] [Ibidem, p. 308 (vv. 131-140)].

[53] [Véase Ramón Menéndez Pidal, «Lope de Vega. El Arte Nuevo y la nueva biografía», en De Cervantes y Lope de Vega, cit., pp. 69-143, y José F. Montesinos, «La paradoja del "Arte Nuevo"», «Lope de Vega, poeta de circunstancias» (El Sol, 17 de mayo de 1935), y «Lope y su tiempo» (El Sol, 21 de noviembre de 1935), reimp. en Estudios sobre Lope de Vega, cit., pp. 1-20 y 293-308].

[54] [Véase Lope de Vega Carpio, Lo fingido verdadero, Roma, Bulzoni, 1992, p. 137 (Acto II, vv. 1210-1217). Ed.: María Teresa Cattaneo].

[55] [Lope de Vega, Arte nuevo de hacer comedias, cit., pp. 312-313 (vv. 174-180)].

[56] [Ibidem, pp. 314-315 (vv. 190-192)].

[57] [Ibidem, p. 317 (vv. 205-206)].

[58] [Jean Rousset, «La vida en movimiento», en Circe y el pavo real. La literatura francesa del barroco, cit., pp. 115-233].

[59] [Véase Lope de Vega, La hermosura de Angélica, con otras diversas Rimas. A don Juan de Arguijo, Veinticuatro de Sevilla, Madrid, Imp. Pedro Madrigal, 1602].

[60] [Véase Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 45-51, 60-66 («El ataque del organicismo en España: Calderón y la dialéctica del sueño como salvación de las apariencias») y 108-111 (2017, pp. 41-46, 55-59 y 95-98)].

[61] [Véase Anónimo, Journal d'un bourgeois de Paris, de 1405 à 1449, París, Le Livre de Poche, 1990, y Diario de un burgués en París, en Manuel Granell y Antonio Dorta (eds.), Antología de diarios íntimos, Barcelona, Labor, 1962, pp. 1-12].

[62] [Véase Lucien Febvre, El problema de la incredulidad en el siglo XVI. La religión de Rabelais, cit., p. 374 (nueva ed.: Madrid, Akal, 1993)].

[63] [Véase José Antonio Maravall, «La concepción del saber en una sociedad tradicional», en Estudios de historia del pensamiento español. Serie Primera. Edad Media, Madrid, Cultura Hispánica, 1983, pp. 201-254 (3.a ed., ampliada). Y cfr. José Antonio Maravall, Estado moderno y mentalidad social (Siglos XV a XVII), Madrid, Revista de Occidente, 1972, vol. 2 (nueva ed.: Madrid, Alianza Editorial, 1986, 2 vols.)].

[64] [Lope de Vega, Arte nuevo de hacer comedias, cit., p. 338 (vv. 387-389)].

[65] [Véase Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp 187-198 (2017, pp. 171-181)].

[66] [Véase Emilio Orozco Díaz, Temas del Barroco, Granada, Universidad de Granada, 1947 (reed.: Temas del Barroco. De poesía

y pintura, Granada, Universidad de Granada, 1989. «Introducción»: Antonio Sánchez Trigueros); El teatro y la teatralidad del Barroco (Ensayo de introducción al tema), Barcelona, Planeta, 1969; Manierismo y Barroco, Madrid, Cátedra, 1981, y «Sobre la teatralización y comunicación de masas en el Barroco. La visualización espacial de la poesía», en Introducción al Barroco. Vol. I, cit., pp. 295-326].

[67] [Véase Juan Carlos Rodríguez, La literatura del pobre, cit., pp. 49-51].

[68] [Lope de Vega, «Prólogo», en Doce comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por él mismo. (…) Novena parte, Madrid, Viuda de Alonso Martín de Balboa/Alonso Pérez, 1617 (nueva ed.: Lérida, Milenio, 2007. Eds.: Alberto Blecua, Guillermo Serés, Grupo Prolope)].

[69] [Véase Molière (Jean Baptiste Poquelin), «Préface», en Les précieuses ridicules, París, Larousse, 1972, p. 27, y también Las preciosas ridículas. Las mujeres sabias, Madrid, Cátedra, 1995 (ed.: Mauro Armiño)].

[70] [Véase Molière, «Al lector», en El amor médico, Barcelona, Sopena, 1974, p. 7 (trad.: Julio Gómez de la Serna), y Obras completas, Madrid, Aguilar, 1973. Cfr. Tirso de Molina, El amor médico (1635), Pamplona, Universidad de Navarra/GRISO, 1997 (ed. crítica: Blanca Oteiza)].

[71] [Lope de Vega, «Que no es hombre el que no hace bien a nadie. Dos cosas despertaron mis antojos,», en Rimas de Tomé de Burguillos, en Obras poéticas. I, cit., p. 1399-1400, y «375. Que no es hombre el que no hace bien a nadie. Dos cosas despertaron mis antojos,», en Rimas humanas y otros versos, cit., p. 778. Y cfr. Juan Manuel Rozas, «Lope en la Galleria de Marino», en Estudios sobre Lope de Vega, cit., pp. 221-256].

[72] [Véase S. Ignacio de Loyola, Ejercicios espirituales (1548), Barcelona, Sal Terrae, 1987 (ed.: Cándido de Dalmases S.J.). Y cfr. Marcel Bataillon, Los jesuitas en la España del siglo XVI, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2010; Esther Jiménez Pablo, La forja de una identidad. La Compañía de Jesús (1540-1640), Madrid,

Polifemo, 2014, y Enrique García Hernán, Ignacio de Loyola, Madrid, Taurus, 2013. Y véase Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 366-367 (2017, pp. 340-341)].

[73] [Véase Pedro Calderón de la Barca, La vida es sueño (Comedia, auto y loa), Madrid, Alhambra, 1980, «Loa» en pp. 363-379 (ed.: Enrique Rull), por la que se cita; y La vida es sueño, Madrid, Castalia, 1994 (ed.: José M. Ruano de la Haza)].

[74] [Ibidem, p. 372 (vv. 154-156)].

[75] [Ibidem, p. 370 (vv. 111-116)].

[76] [Ibidem, p. 371 (vv. 117-120 y 138-147)].

[77] [Ibidem, p. 372 (vv. 157-160 y 169-174)].

[78] [Ibidem, pp. 372-373 (vv. 178-187)].

[79] [Ibidem, p. 373 (vv. 205-208)].

[80] [Ibidem, p. 373-374 (vv. 212-219)].

[81] [Ibidem, pp. 374-375 (vv. 223-254). Subrayados de JCR].

[82] [Ibidem, p. 375 (vv. 256-260)].

[83] [Ibidem, p. 375 (vv. 273-277). Subrayado de JCR].

[84] [Ibidem, p. 379 (vv. 376-381)].

[85] [Véase Calderón de la Barca, El nuevo palacio del Retiro, en Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1952, vol. 3, pp. 131-152 (ed.: Ángel Valbuena Prat), y El nuevo palacio del Retiro, Pamplona/ Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1998 (ed.: Alan K.G. Paterson / Serie de Autos sacramentales completos de Calderón, n.o 19), edición por la que se cita].

[86] [Ibidem, p. 106 (vv. 535-536)].

[87] [Ibidem, p. 107 (vv. 573-586). Subrayado de JCR].

[88] [Ibidem, p. 108 (vv. 593-602). Subrayado de JCR].

IV.4

El espejo, la mano y la daga

(La ideología literaria organicista de la sangre en Lope y Calderón) [*]

Quiero mirar el valor

con que mi enemigo matas.

Lope de Vega, El castigo sin venganza

Quien proceda de otro modo… se verá obligado

a tener siempre el cuchillo en la mano.

Maquiavelo, El Príncipe

A sangre fría

Truman Capote

¿Puede hacerse una lectura teórica, que sea a la vez ideológico/ contradictoria, del inconsciente que sostiene a nuestros textos

teatrales del Siglo de Oro en su propio funcionamiento intrínseco, y no desde afuera, en tanto que textos (y texto para representar), incluso en la materialidad concreta de sus objetos «magmáticos» (creadores de acción) como la daga, la mano o el espejo? Creo que sí, solo que con una única condición: la ideología literaria del teatro y la ideología política, en tanto que tales, nacieron ambas de un mismo ámbito: el ámbito de lo público. Ya lo he señalado muchas veces. Ahora voy a intentar plantearlo en torno a una lectura –limitada por el espacio– de El médico de su honra de Calderón y El castigo sin venganza de Lope.

Primera parte: la daga y la mano

I.

Parafraseando a Deleuze podríamos hablar de las diversas salidas de vida de un sistema, considerándolas además como sus niveles de fuga o sus contradicciones. Niveles que en cierto sentido nos explicarían quizás ese qué hay de más –y de menos– en El médico de su honra calderoniano, acaso como configuración y desgarro final del paradigma de la comedia establecido ya definitivamente por Lope. Calderón, no lo olvidemos, nació en 1600, id est, cuando Lope contaba ya treinta y ocho años. Si tomamos en consideración la relación entre paradigma y salidas, está claro que la correlación entre El médico de su honra de Calderón y El castigo sin venganza de Lope nos puede despejar muy claramente el camino. Calderón había publicado la primera parte de sus Comedias en 1636. La segunda es de 1637, ambas al cuidado de su hermano José. La intervención de Lope en la impresión de sus comedias será en cambio, se sabe, mucho menos directa, al menos hasta la cuarta parte (y aquí por su amistad con el librero y con el Auctor). 1630-1640 es la época de plenitud de Calderón: tanto como dramaturgo como en sus ascensos cortesanos. Y sus obras consideradas maestras: El príncipe constante (1629), A secreto

agravio, secreta venganza (1636), La vida es sueño (1635), El alcalde de Zalamea (1636), El mágico prodigioso (1637)… En 1636 el propio rey había iniciado el proceso de ordenación de Calderón como caballero de Santiago, y el papa Urbano VIII la confirmará el año siguiente, en 1637. Lope había muerto dos años antes, el 27 de agosto de 1635, sin conseguir ese hábito de Santiago por el que también luchó. Ambos textos (El médico de su honra y El castigo sin venganza) corresponden a esta época de ambos autores: los años 30-35, la plenitud del joven Calderón y la senectud del último Lope. No es inútil, pues, contrastarlos. El castigo está fechado por Lope el 1 de agosto de 1631. La licencia de Vargas Machuca es de 9 de mayo de 1632. La edición suelta –la prínceps– es de Barcelona de 1634. Y también aparece en la parte XXI de 1635. En el prólogo que Lope añadió a la suelta nos dice que «esta tragedia se hizo en la Corte sólo un día», y que la expectación que despertó le ha llevado a imprimirla. Ese «sólo un día» ha motivado, lógicamente, muchas hipótesis. Lope se limita a señalar: «Solo un día […] por causas que importan poco». Con lo que disparó la imaginación de los críticos posteriores. Por su parte, El médico de su honra es la quinta comedia de la Segunda parte de las obras de Calderón. Pero sabemos que una comedia de ese título se representó en el Salón de Palacio en Madrid en 1629 (o quizás 1628), por la compañía de García Prado. Y que también se representó el 10 de junio de 1635. No sabemos si era la misma, ni voy a entrar en más problemas bibliográficos.

Solo recalcar un tema que va más allá de lo meramente ecdótico, para entrar ya directamente en la plena sintomatología del hecho que nos interesa, esto es, el posible contraste Lope/Calderón –con todas las matizaciones al respecto–. Me refiero a la cuestión –bien conocida por lo demás– de que el texto lopesco al que venimos aludiendo se titule (en la edición de Lisboa de 1647 de Las 12 Comedias… de los mejores Poetas…) literalmente así: El Castigo sin Venganza. Tragedia. Cuando Lope quiere, quiere. Id est: una especie de guante de desafío, una especie de inscripción en la «fama» póstuma discipular, frente al auge calderoniano, más potente aún, lógicamente, tras la muerte del Fénix. «Cuando Lope quiere, quiere»: he ahí el síntoma decisivo que nos devuelve a nuestro propósito inicial: ¿Cuál era el paradigma –y cuáles sus líneas de producción y de contradicción– de la Comedia del Siglo de Oro, al

menos a través de estas dos obras claves que hemos elegido?

II.

A) Señalamos, pues, las líneas de segmentos que nos estrían y nos quiebran las apariencias de un espacio homogéneo –que jamás existió–. Estas líneas de segmentos, o de contradicciones, resultan centrales en la constitución del paradigma de nuestro teatro (paradigma que podemos fijar –tras el regreso a Madrid de Lope después de su segunda estancia en Valencia– aproximadamente entre 1604-1609, periodo en que se suele fechar el Arte Nuevo, hasta 1630) y en la evolución de tal paradigma en Calderón (en la década de 1630-1640 sobre todo), estas líneas de segmentos determinantes, repito, son evidentemente dos, desdobladas pero íntimamente enlazadas entre sí: 1.o) La sangre y el honor. No hay mucho que discutir sobre ambos términos: la sangre es la vida del espíritu y el honor es el espíritu de la sangre. Eso es lo que realmente significa que «el honor sea patrimonio del alma» (id est: «el espíritu de la sangre») y que todos quieran tener (o se les pretenda otorgar: como a los «campesinos ricos» en Fuenteovejuna, en Peribáñez, en El villano en su rincón, en El alcalde de Zalamea de Calderón; id est: la clave del llamado teatro de villanos) sangre limpia, o sea, con honor. Teóricamente parece posible distinguir entre el honor y la sangre («el alma solo es de Dios»), pero en la práctica nunca. 2.o) La dualidad total cuerpo/espíritu solo es posible pensarla (y con matices) en el Animismo pleno[1]. En la ideología organicista en que nos movemos, nunca: porque su base es la Encarnación, y si ambos elementos son inseparables en el cuerpo de Cristo, mucho más lo serán en el cuerpo del hombre. «El alma solo es de Dios», únicamente quiere decir lo que se dice siempre en el Organicismo: que el cuerpo (id est: sangre y espíritu mezclados) es terreno, pero el alma, aunque no se pueda separar de facto del cuerpo (al que «informa») tiene un reflejo directo del más allá, está insuflada por Dios (el alma solo es de Dios) en tanto que eterna, pero en tanto que vital, sin embargo, es tan terrena como el cuerpo: si no el cuerpo no viviría, y si no el alma no pecaría. Y si no –¡o sobre todo!– el alma solo estaría constituida por las virtudes

teologales, etc. (que por otro lado son igualmente corporales), y entonces el alma no tendría por qué tener a una virtud tan terrena como el honor como su patrimonio («pero el honor es patrimonio del alma», etcétera).

De cualquier modo, el cuerpo o la acción van siempre enredados en la palabra: la estructura de nuestras comedias correspondería quizás a los llamados dramas de estaciones (o dramas del alma: como las estaciones del Vía Crucis), en absoluto dramas de acción psíquica al estilo burgués posdieciochesco. De cualquier modo, solo desde muy lejos se podría comparar la Comedia española (incluso el Auto) con el Drama Barroco alemán (el Trauerspiel), estudiado por Benjamin[2]. Un tipo de drama de estaciones alegórico que pervivirá incluso bajo el psiquismo de Strindberg o de Bergman.

No. Nuestro teatro está basado sustancialmente en la Encarnación, es decir, en la unión entre Cuerpo y Espíritu. Como Lutero, Descartes y Kant vivirán siempre a partir de la no-Encarnación, su problema radicará también siempre en cómo unir el espíritu y el cuerpo. Con un aditamento más: la inesperada aparición de la política y su eficacia: el robo, el expolio, la violencia que significa la acumulación primitiva del capital. Es obvio que todo esto está presente en nuestra Comedia (incluso en esa sombra suya que representan los Autos). Pero evidentemente también es por ello por lo que nuestra Comedia, aunque con reminiscencias del teatro arlequinesco italiano, se parece mucho más al teatro inglés, de Marlowe y Shakespeare en adelante, por su violencia obvia entre la pasión (política, artificial) y la Naturaleza furiosa y aun mágica y sin desacralizar. Shakespeare, como en cierto modo Lope, rompe, pues, cualquier tipo de dicotomía entre Palabra y Acción (como nuestra Comedia supera de hecho toda la polémica entre Fe y Obras, o sea, entre Espíritu y Carne, derivada de la negación protestante de la Encarnación). Acción y Palabra se fusionan en la obra de Lope y Calderón (en nuestra Comedia en general: aunque la acción, en cierto modo, esté creada por la palabra, también la palabra está determinada por la acción). Fusión de ambas como signo «nunca dicho» de la pervivencia básica de la sacralización (cada cuerpo, cada cosa, cada acción como reverbero en el fondo de la sustancia divina). De ahí la importancia ideológica de la sangre como infraestructura, pero también de todas sus contradicciones: el

eje, en fin, de nuestro teatro.

B) Pues de entrada ya la sangre presenta una contradicción evidente: el asesinato. Y de asesinato sangriento se trata en El castigo sin venganza y en El médico de su honra. ¿Lo que une a Calderón y a Lope es el asesinato? Sí y no, y expliquémoslo.

Que las mejores obras del teatro español estén establecidas en torno al asesinato no es para quedarse asombrado, es la pura realidad: la objetividad de los textos. Está ahí: El médico de su honra o El castigo sin venganza. Lógico, además: el Organicismo es siempre «sangriento». Pero hay más: la aparición de la política, la aparición de lo público y su crueldad, la frialdad objetiva de lo público donde la vida, como para el Organicismo, apenas cuenta. Lo que se hace más relevante en el caso de los «señores/políticos», pues el asesinato para ellos apenas era delito. Podríamos decir más aún: para ellos el delito de sangre no existía (la sangre, en el Organicismo, brotaba para limpiar: no solo en la Inquisición, sino en el texto de la vida diaria). Un síntoma decisivo en esta relación Calderón/Lope en torno a la sangre y el asesinato, podríamos situarlo en torno al hecho de cómo Lope en su vejez, cuando quiere escribir esa obra maestra anticalderoniana (El castigo sin venganza), lo hace utilizando temas que se estaban considerando como estrictamente calderonianos, pero que, curiosamente, el joven Lope ya había utilizado con profusión en obras tan tempranas como El perro del hortelano. Veamos este ejemplo, a la inversa, a través de la etapa de senectute que Rozas describió/inscribió como hecho fundamental en el cambio metateórico experimentado en ese ciclo final de Lope.

Tres notas, ante todo:

1.o) Como también es sabido, Lope, entre sus «mil y quinientas» obras solo llamó «tragedias» a seis o siete. Por supuesto: la terminología no tiene ninguna importancia, salvo como índice: de El duque de Viseo a El castigo sin venganza –sin duda su obra maestra– hay muchísima diferencia –y no solo epocal–.

2.o) El Ciclo final de Lope (de senectute): es verdad, pero se trata de

un ciclo trementedamente ambiguo. Quiero decir: ¿Es posible, por ejemplo, que el gongorino Pellicer sea el mismo Ricardo ridiculizado en El perro del hortelano y el que aparece en El castigo sin venganza? Creo que sí y que no[3]. Creo, por supuesto, que el joven Lope de El perro del hortelano, obviamente, ataca al gongorismo. Pero creo también que en El castigo sin venganza se ataca no solo al gongorismo, sino al calderonismo –o a los jóvenes que venían tras Calderón, los seguidores que lo imitaban–. Es posible que me equivoque, solo que los textos hablan demasiado claro.

Veamos así, en efecto, y en torno a la estructura de la sangre y del asesinato, el ejemplo del joven Lope al que aludíamos.

En El perro del hortelano los dos pretendientes –nobles– de Diana, Federico y Ricardo, contratan a Tristán, el criado del secretario de la dama, Teodoro, para matar a este: ¿dónde está la ligereza de la comedia lopesca sino en este doble juego (sangriento) de enredo y asesinato en la sustancia misma del funcionamiento de la obra?:

—Ricardo (a Tristán, el asesino):

El veros entre tanta valentía

nos ha obligado, al conde Federico

y a mí, para saber si seréis hombre

para matar a un hombre.

—Federico (el conde):

Este es, marqués, el hombre que buscamos.

Por vida de los dos, que no burlamos,

sino que si tenéis conforme al nombre

el ánimo y queréis matar a un hombre,

que os demos el dinero que quisiéredes.

—Tristán (el asesino):

Con doscientos escudos me contento,

y sea el diablo.

—Ricardo:

Yo os daré trescientos,

y despachalde aquesta noche[4].

O bien:

—Federico (el conde):

No pudiera

hallarse en toda Nápoles un hombre

que tan seguramente le matara[5].

3.o) Que tan seguramente le matara: el endecasílabo no es solo el gran teatro del mundo (¡cómo ser mundo!) sino el gran mercado del mundo, que es lo excesivo. De acuerdo, pues, con Juan M. Rozas: el ciclo «De Senectute» es básico en Lope (tanto la Epístola a Claudio como El castigo son de hecho teorías literarias sobre su «arte», una versión diferente del Arte Nuevo, no hecha ahora desde el «vulgo», sino desde el «Arte» frente al pretendido arte de sus adversarios, etc.). Pues, en efecto, los calderonianos venían por detrás –no solo los gongorinos– y estaban en Palacio. Y además también es cierto que fue Pellicer, y no Lope, el que logró el puesto de Cronista Real (y quizá de ahí las críticas de Lope sobre los cronistas), algo que sí, en cambio, consiguió Racine. Lope, obvio, no quería seguir

escribiendo teatro para los corrales, quizás por cansancio, o quizás porque el teatro se había convertido en palacial (así la única representación de El castigo) en el Buen Retiro, en Aranjuez o en Versalles. Casi nadie ha dicho nada sobre la importancia de que no existieran (aparte de un «olmo», un «váyanse») las acotaciones (los actores, se sabe, eran solo como los actuales cantantes de ópera –«representantes»– y la acción era –ante todo– lo que se relataba en el discurso). Pero ¿qué más? Lo verdaderamente importante del nuevo teatro palaciego era el resplandor de la Tramoya sobre todo. Apenas hay acotaciones –insisto– en el teatro lopista, ni podía haber tramoyas fabulosas en los míseros corrales (las acotaciones realmente solo aparecerán en el XVIII, con D. Ramón de la Cruz y especialmente con Moratín hijo). Pero la Tramoya calderoniana era ya el Buen Retiro, eran los grandes coreógrafos italianos, era la esplendorosa escenografía de La Fiera, el Rayo y la Piedra.

C) Lope, evidentemente, se sintió viejo y cansado. Su última mujer, Marta de Nevares –la que más quiso– se estaba volviendo loca, a la vez que ciega… ¿Quién era ya Lope, sino el peor remedo de su correspondencia, la que establecieron Amezúa, y mis dos malogrados amigos, Rozas y Nicolás Marín? ¿Quién era ya ese Lope que, desesperado, escribía a Lemos: «Ya sabe cómo le amo y reverencio, y que he dormido a sus pies, como un perro, muchas noches»?[6]

¿El viejo Lope, el joven Calderón? ¿El castigo sin venganza como género literario? ¿Como obra maestra definitiva, el signo final de que cuando «Lope quiere, quiere…»?

Sin duda: pero de un modo u otro, lo que resulta obvio es que los mejores autores organicistas, se trate de Lope o Calderón, centran sus textos básicos en la obsesiva presencia del asesinato: el cuerpo no cuenta sino en tanto que sangre. Y la sangre señorial era impune en la vida pública. Preciso por ahora solo el aspecto sangriento: así al final de la segunda jornada de El médico de su honra, don Gutierre observa:

Pues médico me llamo de mi honra,

yo cubriré con tierra mi deshonra.

Poco después, en la siguiente jornada, le dice al rey:

…si en rigor tan fiero

malicia en el mal hubiera,

junta de agravios hiciera,

a mi honor desahuciara,

con la sangre le lavara,

con la tierra le cubriera[7].

Pero no solo Calderón, sino también todos los demás organicistas, incluido, por supuesto, el propio Lope. Y no solo en los temas más estrictamente políticos o amorosos, sino, sobre todo, en los temas más literalmente religiosos. Como los ejemplos son miles, baste uno de uno de los textos de Lope menos conocido. En 1612, y producto de una profunda crisis que lo llevó al ingreso en la Orden Terciaria Franciscana, Lope de Vega publicó un pequeño opúsculo que contenía cuatro poemas no muy extensos y que tituló Soliloquios. Pues bien, en el primero («que hizo arrodillado delante de un crucifijo») dice Lope:

Amenazado de Vos

parece que no os temí,

y lleno de sangre sí,

dezid, ¿qué es esto, mi Dios?

¡O, qué divinas colores

os haze essa sangre fría!…[8]

Por supuesto que el crucifijo es el símbolo (signatura) máximo de la muerte en vida: Cristo sigue vivo a través de su cuerpo que sangra. La sangre que mana de las heridas es lo que cura, revive. Por eso el pecado (como la honra) no se puede lavar con agua –con lágrimas, etc.– sino con la propia sangre de Cristo. Y así añade Lope en el II Soliloquio:

ya para limpiar la boca

quieren dar agua los ojos.

Pero ¿cómo será tanta

adonde la culpa excede?

Pero adonde ella no puede [el agua]

supla vuestra sangre santa[9].

Se unirán, pues, en este paradigma sacralizado global tanto la muerte (cristiana/organicista) como la ejecución del honor (la impunidad nobiliaria o la sangría médica). Y, en suma, la historia concebida no como vida sino como muerte: en el eje simbólico «cuerpo/sangre» y «vida-como-paso-hacia-la-muerte». Por eso concluye Lope en su IV Soliloquio ofreciendo:

daros la vida en disculpa.

Vos sabéis su brevedad,

y yo sé que os ofendí,

Vos sabéis lo que hay en mí,

y yo sé vuestra piedad.

No por tener confiança,

mas porque la fe me muestra,

que en la misma sangre vuestra

se ha de poner la esperança[10].

III.

He aquí, en fin, la peculiaridad de nuestro teatro clásico: un tipo de asesinato (a sangre fría) con una lógica interna (histórica) completamente distinta a la que narró, para nuestra época, Truman Capote. No la amoralidad del capitalismo seco (Capote) sino, muy al contrario, la moralidad del calor de la sangre sacralizada (Lope o Calderón) aunque ya también politizada (la infuencia de Maquiavelo). De ahí la contradicción inscrita en la base textual de nuestra sacralización, de todo nuestro espacio público y, por consiguiente, del funcionamiento de aquellos textos teatrales.

¿«Sangrientos», pues, El castigo sin venganza o El médico de su honra? ¿«Asesinos», en fin, Lope y Calderón? Por supuesto que no: es la objetividad, repito, de sus textos la que lógicamente tiene que ser asesina, sangrienta, a la vez corporal (vital) y mortuoria. Y, por consiguiente, es solo en la objetividad de esa misma infraestructura textual donde se puede inscribir –como lógica– la «lógica» del

asesinato: tanto por la crueldad de lo público como por el organicismo de la sangre. Pero es exactamente ahí donde radica la contradicción.

Cierto, eso es lo que los une: al joven Calderón y al viejo Lope. Pero hay más, mucho más, en este trasfondo ideológico. Lo podemos ver en esa obra maestra de Calderón (el asesinato por excelencia en escena –a sangre fría– de una inocente) titulada El médico de su honra (o mejor dicho: Del médico de su honra). En Calderón no hay amor[11]: «Tuve amor y tengo honor / esto es cuanto sé de mí», es lo que dice la infeliz protagonista. Ella ya no quiere al «otro». Lo importante ahí serán otros elementos básicos: 1) La simetría de situaciones (entre lo que pasó «ayer» y lo que pasa «hoy»: lo que hizo a D. Gutierre dejar a Da Leonor «ayer»; y lo que hace a D. Gutierre matar a Da Mencía «hoy»): la presencia de un supuesto «otro» en la casa; 2) el rumor, la sospecha, la situación equívoca de «escucha secreta» de lo que dicen los otros; 3) y los símbolos, los objetos que magnetizan la acción: la daga que el infante don Enrique deja olvidada en el cuarto de Da Mencía; la daga que el rey le muestra a su hermano Enrique como prueba de su traición (mientras el marido escucha, como antes escuchó a Leonor, a escondidas); la daga, en fin, que llevará D. Gutierre ante su mujer; en la escena segunda: «Sale Don Gutierre y debajo de la capa hay una daga». Y enseguida el soliloquio del propio D. Gutierre:

…Mas es engaño, ¡ay de mí!,

que esta daga que hallé, ¡cielos!,

con sospechas y recelos

previene mi muerte en sí:[12]

Y el lógico miedo de ella: «Al abrazalla ve la daga» (una de las pocas acotaciones del texto):

—Da Mencía:

Tente, señor,

¿Tú la daga para mí

que en mi vida te ofendí?[13]

D. Gutierre cree sin embargo que el Infante D. Enrique se ha acostado con su mujer. La daga que el infante dejó en el dormitorio de ella lo prueba. Y daga por daga, va a buscar al sangrador. Antes de llevarlo a su casa, D. Gutierre le da al sangrador (al «dagador») mil vueltas con los ojos tapados por las calles de la ciudad para que no reconozca adonde lo lleva. Por fin entran en su casa: allí está Da Mencía sola. El marido obliga al sangrador a sangrarla con la daga hasta la muerte. El sangrador lo hace. El marido lo lleva otra vez a la calle, pero entonces aparece el segundo símbolo, el segundo objeto activo: la mano. Ludovico, el sangrador, ha manchado cada puerta con sus manos ensangrentadas para saber a dónde ha ido. Encuentra al Rey en la noche. Le cuenta la historia. Añade:

Fáltame ahora de avisarte,

señor, que saqué bañadas

las manos en roja sangre,

y que fui por las paredes

como que quise arrimarme,

manchando todas las puertas,

por si puedan las señales

descubrir la casa…[14]

La descubren. El Rey ve a la muerta y al marido. Salen. Pero el Rey no hace nada. En esa acumulación súbita de acciones (la clave del no-psicologismo de nuestro teatro clásico) el Rey se limita a legitimar –si no a justificar– el asesinato que acaba de cometer el marido, D. Gutierre. Le da por nueva esposa a Leonor (la antigua novia), que había salido a misa en esa misma madrugada, en esa misma calle. Y se la da con una sola condición: que si D. Gutierre llegara a sospechar otra vez de su honra/sangre, actúe de la misma manera, vuelva a sangrar a su nueva mujer. Es entonces cuando el marido descubre que el Rey sabe la verdad. Y aquí el diálogo es espeluznante –o decisivo–:

—D. Gutierre (al Rey):

¿Qué decís?

—El Rey:

Que hagáis borrar

las puertas de vuestra casa;

que hay mano sangrienta en ella.

Don Gutierre se justifica:

Que el honor

con sangre, señor, se lava[15].

El Rey le dice que le dé la mano[16] a Leonor. Se la da advirtiéndole: «Mas mira que va bañada de sangre, Leonor». A ella le parece muy bien y así termina la obra:

Pues con esa condición

te la doy. Con esto acaba

el Médico de su honra.

Perdonad sus muchas faltas[17].

Yo creo que tiene pocas: es literalmente perfecta. Lineal y contradictoria. Y, desde luego, ejemplar: porque la frialdad y la falta de «enredo» de Calderón hacen más escalofriante aún el crimen.

Porque, digámoslo así: Lope escribe no solo para mover los afectos (como diría el escolasticismo jesuítico), sino a través de afectos: no son abstracciones sino devenires, sucesos que desbordan a quien pasa por ellos (se transforman en «otro»): las acciones y los personajes se transforman y cambian continuamente en Lope. La palabra crea la acción y la acción, la palabra. Calderón, como se puede ver a lo largo de El médico de su honra, escribe a través de lo que podríamos llamar, siguiendo a Spinoza y a Deleuze, perceptos (los símbolos de sus dramas, las alegorías de sus autos). Son sensaciones y relaciones que sobreviven a quienes los experimentan, pero que nunca los cambian: la palabra separada de la acción; o mejor: hay una mínima palabra-acción y una máxima palabra/símbolo (o alegoría, al modo contrario de Benjamin: sin personificación). Los símbolos de la daga y la mano (y la sangre, como infraestructura, en El médico…). Hay que tener en cuenta que el estilo del teatro calderoniano es sobre todo su arquitectura, su composición, el movimiento de las relaciones sustanciales. Una variación y una sustancialización que en Calderón se encuentran en el lenguaje/símbolo (en los perceptos); una tensión de todo el lenguaje hacia la significación que, por el contrario, en Lope se encuentra sobre todo en los afectos. Estas preguntas, por ejemplo: ¿Qué «sucede»?, ¿qué (nos) «ocurre»? Lope y Calderón escriben –como todos– no como médicos o sacerdotes/salvadores –hay pocos– de su sociedad, sino como confesores de sí mismos y de todos, para

dar vida a algo, al cuerpo sangriento, que lava a la vida de sus pecados. Pero para ello es necesario que el lenguaje no sea un sistema homogéneo sino contradictorio, un desequilibrio (¿qué sucede?) hacia lo heterogéneo: la homogeneidad codifica a la literatura, máxime en el XVII organicista español. Lo literario organicista surge de la tensión entre lo codificado y la heterogeneidad (desde el pecado al crimen). Entre el código implícito de la sangre y la fuga horrible del crimen-sangriento, que sin embargo lava la culpa. De este modo habría que entender a Lope y Calderón: porque (Althusser, Deleuze) la historia de la literatura no debe volver a repetir lo que dijeron sus escritores, sino sobre todo sus posibilidades de dicibilidad[18]: más allá de la sangre (o de la Encarnación cuerpo/espíritu) no había nada. Y repito: la distinción jesuítica entre afectos y perceptos –que obliga a la teoría de la afección en Spinoza– cobra así una dimensión inesperada. No hacía falta que Foucault o Deleuze (que utiliza los términos desde un ámbito fenomenológico, id est, jesuítico/ husserliano en última instancia) nos lo recordaran. Bastaba con volver a leer a nuestros escolásticos del XVII, quizás precisamente a través de Spinoza y –por supuesto– de los propios autores teatrales: Lope y Calderón[19].

Segunda parte: el espejo

I.

Así pues:

a) La primera tesis que debemos plantear en torno a nuestro teatro clásico se remite directamente a un hecho incuestionable: la sacralización de la sociedad; esto es, el intento de sacralizar la política y todo el espacio público, incluido el teatro. Nuestro teatro es un espacio de la sacralización, o sea, del organicismo que cree en la sangre y en el honor. Esto se observa claramente en la obra maestra de Lope: El castigo sin venganza, ahí podríamos ver la

homogeneidad de nuestro discurso público del XVII.

b) La segunda tesis es la cuestión del honor o de la opinión en el sentido que atraviesa tal espacio y las dificultades que en el XVII se presentan para mantener ese honor o esa opinión dentro del desorden establecido por la aparición de la dicotomía entre lo privado y lo público. De ahí el continuo recurrir a la sangre noble como único trasunto de la posesión del honor, de ahí la aparición de la muerte y la honra y, en general, toda la estructura de nuestro teatro, tal como lo dibuja genialmente el asesinato en El castigo sin venganza: ahí podríamos ver la heterogeneidad de nuestro discurso público del XVII.

c) Es evidente, pues, que si bien la cuestión de la sangre resulta decisiva en nuestro teatro (porque, decimos, además la sangre es el origen de toda la ideología nobiliaria, de toda la ideología sacralizadora, más o menos feudalizante, comenzando por la sangre de Dios que se materializa en el cuerpo, y siguiendo por la sangre real, que es reflejo de la sangre de Dios, la sangre azul de los nobles, etc.), sin embargo, y aquí la contradicción máxima, la cuestión de la venganza o del honor se aplicó a nuestro teatro, por un lado basándose, sí, en la sangre, pero por otro lado, en la opinión, o en la contradicción privado/público, que era ya una estructura del nuevo sistema como acabamos de indicar.

II.

Toda esta problemática que gira en torno al Siglo de Oro se condensa, pues, prácticamente en esta obra de Lope: El castigo sin venganza. Lo importante aquí resulta ser la determinación de la acción en torno a esos dos ejes claves que, como decíamos, están representados por el problema de la aparición de la dicotomía privado/público. Solo que a través de una específica convención interna, porque lo privado no es en absoluto la idea burguesa de la familia, sino la imagen feudal del linaje. Incluso el llamado platonismo del amor (lo que nosotros preferimos llamar Animismo, que es otra cosa distinta) cuando aparece en Lope, lo hace, y esto es

innegable, como mera superestructura retórica: solo en sus intersticios el amor en Lope es un deseo (corporal/anímico), una fuerza real… Así, en efecto, Rozas señaló hace tiempo, y perfectamente por lo demás, cómo «lo privado» (el deseo y sus consecuencias) no existe jamás en nuestro teatro clásico dentro del apaciguamiento familiarista. Rozas llevaba, por supuesto, razón: ni la privatización familiar ni el psicologismo existen en nuestro teatro clásico. Es algo que por nuestra parte hemos señalado desde siempre. Pero la sorpresa salta, brutalmente, precisamente a partir de ahí: el deseo como sangre y como violencia[20]. La clave del «texto del deseo» de Lope, que analizamos, filtrado por la otra contradicción básica, la contradicción política entre lo privado y lo público.

III.

Podríamos hablar así de una contradicción principal y de una serie de contradicciones secundarias derivadas de ella. Hay unos famosos versos de Lope en este sentido, la conocida quintilla, tan controvertida, que dice:

En fin, señora, me veo

sin mí, sin vos y sin Dios:

sin Dios, por lo que os deseo;

sin mí, porque estoy sin vos;

sin vos, porque no os poseo[21].

Evidentemente los problemas afloran aquí casi en la misma piel del

texto.

Hay una cuestión animista obvia que está enunciada en la primera parte: «En fin, señora, me veo / sin mí, sin vos…», y la contradicción evidente que aparece en la segunda parte y en la articulación con el verso siguiente: «…y sin Dios: / sin Dios, por lo que os deseo». Podría parecer que el deseo se enfrenta a Dios (y se enfrenta en el sentido en que lo hace el animismo; se enfrenta al organicismo, o sea, al alma de Dios). Esto está inscrito en este texto. Pero en realidad es sobre todo una «glosa cancioneril». ¿O no lo es tan simplemente?

Lope conocía perfectamente la técnica del verso y mucho más la del verso que iba a ser declamado, recitado oralmente. Por eso su recurrencia continua a las anáforas y a las aliteraciones internas. Como vemos en estos cinco versos, los cuatro últimos son una anáfora continua: «sin, sin, sin, sin», pero es curioso que este anaforismo, o sea, este jugar con la repetición de la entrada del verso, repitiéndola en cada una de las líneas, refleja ya en sí mismo las contradicciones básicas que veníamos planteando; porque las contradicciones son: sin mí/sin Dios; sin mí/sin vos. ¿Solo una glosa o también un recuerdo de los ejes básicos de la «otra» contradicción, el animismo del yo frente al organicismo de Dios? «Sin mí/sin vos» es una contradicción típicamente animista. La contradicción a la que desde el siglo XVI se venía llamando Amor. Pero es también, no cabe duda, un recuerdo del Código de Cancioneros. Eso es obvio: Lope buscaba a su público. Pero no se trata solo de una cuestión de oído. El texto codificado es aquí impresionante, porque quien enuncia este texto es precisamente el posible heredero del poder nobiliario y se lo dice a su futura madrastra: con lo cual aparece siempre impícita la esfera de lo público, el poseer del espacio y no solo del cuerpo…

Así esa afirmación asombrosa (tan recuerdo cancioneril como en otros cientos de textos lopescos, pero que Lope transforma) de estar «sin Dios, por lo que os deseo» implica no solo un enfrentamiento entre el deseo y Dios, sino una cuestión histórica mucho más importante, no solo desear a la madre, sino ese problema crucial del linaje. Al desear a la madre, el linaje se puede romper, el linaje es la sangre, es algo mucho más que una familia, es el espacio de toda la

estructura feudal, sacralizada, que existe todavía en el siglo XVII. Aunque también exista ese animismo irrebatible, esa primera ideología burguesa del yo, del alma, y del amor que habla del deseo, y que habla del poseer como afección, como pasión plena.

De este modo, lo importante de El castigo «sin» venganza es que ya el título, en tal lectura sintomal, es un signo de toda la obra. El problema se plantea así: ¿qué es el castigo y qué la venganza? ¿Por qué decimos que en torno a estos dos ejes estructurales podemos desentrañar la clave de nuestro teatro clásico?

En una primera lectura parecería que el castigo tiene cierta aura de «virtus» o legitimación política, y la venganza, en cambio, de ebullición de sangre noble. Pero eso sería ignorar la realidad de nuestro XVII: la ideología de la sangre mezclada con la política, un estallido (como si nuestra infantería española tuviera siempre que doblegarse ante la caballería, como dice Maquiavelo). De ahí que una segunda lectura nos revele algo mucho más profundo, precisamente al contrario: el duque tiene que ampararse ya en el ámbito estatal del castigo (de la virtus o de la ley) pero para dar paso al furor de su venganza personal (venganza a la que sin embargo convierte –disimulándola– en castigo ejemplar: la caballería doblegando siempre a la infantería…)[22].

Y por consiguiente se establece así un cambio de perspectivas: resulta que el castigo estatal no se (re)presenta en la obra de Lope como tal (como algo realmente público) sino que el castigo se «criminaliza» en privado, para realizar así (en esos crímenes ocultos del hijo y de la mujer) una venganza personal del duque, una venganza de sangre que sin embargo el duque ofrece como castigo estatal. Y así: 1.o) El castigo es algo que se transforma en ejemplar y/o público, curiosamente cuando en realidad ha sido una venganza privada; el duque transforma su venganza en castigo de Estado. Y 2.o) La venganza –sin nombrarla– es por tanto algo que se hace con resonancias públicas, «como si» pareciese un castigo público: la publicación que el duque de Ferrara hace del crimen (privado) de la esposa y la aparición del marqués de Gonzaga matando públicamente al bastardo asesino (matándolo precisamente como un servicio al Estado). Todo esto no es más que una máscara de máscaras: el crimen de Sangre agazapado en el Estado. Máscaras:

metáforas de metáforas, como el propio Lope dijo de la poesía de Góngora…

En el fondo, pues, se trataba de resolver este dilema: ¿Cómo compaginar el poder de la Sangre y el poder del Estado? Muy fácil: convirtiendo al Estado en Sangre (el castigo convertido en venganza) y convirtiendo a la Sangre en Estado (la venganza convertida en castigo). Un trasfondo que no era muy difícil de lograr, puesto que ambos elementos (la Sangre y el Estado) habían llegado a ser intercambiables (aunque la sacralización de la sangre del Señor siguiera aún siendo determinante). Pero también el nuevo poder del Estado actuaba en la sombra. Y eso es lo que hace funcionar el «mecanismo» de la acción, al propio duque de Ferrara: porque en realidad el texto de Lope se basa en la contradicción entre la política, el deseo y la sangre; todo por una razón obvia: el duque no tiene hijos y, al no tener ningún heredero de su sangre, ¿a dónde irá a parar el Ducado? El duque desearía dejárselo a su hijo bastardo, pero sería un linaje manchado y ahí se inicia la acción. Cuando los súbditos del duque le hacen ver que necesita casarse y tener un hijo legítimo, porque si no a su muerte el Ducado estaría lleno de guerras civiles… De Hobbes en adelante ese será el problema radical del honor, de cualquier planteamiento público civil (político o teatral). Pero no hace falta ser un lince para darse cuenta de que en esta obra de Lope lo que resulta indiscutible es la contradicción entre la sangre limpia y la sangre sucia en el nivel de lo privado; y, sin embargo, cómo este ámbito del honor privado influye en el nivel de lo público y, precisamente, en torno a la simbología de la guerra. Porque también lo público influye en lo privado, ya que son los propios súbditos los que, para evitar la guerra, le piden al duque que limpie la sangre de su heredero.

Es sintomático que nadie le haya dado importancia a este hecho básico. Que no es la psicología de los protagonistas, sino la presión de la multitud (o de las masas) lo que sobredetermina el funcionamiento de este texto: Hobbes y/o Maquiavelo. Evitar la guerra civil para mantener el poder[23].

Naturalmente hay aquí planteamientos de nuevo a flor de piel: claro que el eje de todo radica en la nobleza de los protagonistas, pero esta es una cuestión tan obvia que no merece casi la pena detenerse

a reseñarla, puesto que lo primero que habría que hacer sería poner en duda el papel «de protagonista». Dado que este supuesto papel «de protagonista» no es en absoluto, en nuestro teatro del XVII, el papel del sujeto que posee la verdad o el saber, sino simplemente el lugar representativo del poder. Solo en este sentido se puede hablar de la nobleza como protagonista y de la multitud (o del pueblo) como protagonistas (baste un ejemplo básico: solo en el siglo XVIII aparecerán los sujetos psicológicos, id est, la psicología como sujeto, tanto para los sujetos que dominan como para los criados dominados, que sin embargo pueden poseer la escena: es el caso de la revolución burguesa, representada por Beaumarchais o por Mozart en sus diversas versiones del Fígaro o de El barbero de Sevilla: y por supuesto por Sade y La filosofía en el tocador).

Claro está que aquí radica la cuestión decisiva: la historia de nuestra escena dividida entre estos dos protagonistas, el poder nobiliario de la sangre entre el XVI-XVII, por un lado, y la aparición de la psicología como poder a partir del XVIII. (Esto es: la aparición de la psicología como sujeto que incluye también a los criados: la posibilidad de que aparezca Fígaro como sujeto). En el XVII esto era, por supuesto, inconcebible: ni el gracioso ni la figura del donaire implicaron nunca otra cosa que el reverbero de una contradicción que se tapaba por todos los huecos y que implicaba únicamente el humor, la desgarradura del bufón, o una cierta ternura comunicativa: el peso de lo real…, un peso que sostenía una realidad en absoluto leve sino prácticamente inevitable. Es cierto que la multitud actúa por debajo en El castigo sin venganza, pero precisamente para sostener la densidad de lo existente. Repito: es la sangre/poder (y no el sujeto psicológico) el humus que determina toda la obra. Y es así, y por ello, como el duque decide casarse con una princesa, la princesa de Mantua (Casandra), pese al tremendo amor que tiene a su hijo: y de ahí la contradicción también del amor padre/hijo frente a la sangre, porque el hijo es sangre sucia… ¿y qué mayor acequia de podredumbre, en un texto basado sobre la sangre, que ese estancamiento maloliente de la sangre propia, precisamente ante la multitud?

Aquí la lógica interna: el problema del texto se tiene que prolongar precisamente a través de esta acequia sucia, de nuevo entre el amor y la sangre, con el encuentro entre el hijo y la princesa (habría que

anotar ahí por supuesto todo el problema de la retórica de los caballos, de los carruajes rotos por el azar, del aludido choque entre almas bellas, etc.). Pero lo que nos importa señalar en esta lógica interna es hasta qué punto lo que verdaderamente determina la acción no es solo tal choque de almas bellas (ni siquiera, aunque también, la presión de la multitud) sino sobre todo la voluntad del rey y de los nobles, bajo el recuerdo más o menos lejano de la voluntad de Dios (algo que continúa practicándose como fuente del poder y del valor político, como podemos ver en el funcionamiento interno de El castigo sin venganza, donde toda la estructura del texto refleja este voluntarismo, o sea, la voluntad del poder real o nobiliario como eje de las relaciones personales, a partir de la sacralización divina). Pero una curiosa sacralización: no solo como «ordo» sino también como «acción», no solo como palabra que ordena, sino también, como obra que hace, que enreda, que actúa. (Ya sé que hay una cuestión teológica por debajo, todo el problema del escriturismo divino como voluntad, pero no quiero insistir ahora en ello). Pues he aquí la clave básica de nuestro teatro clásico. No solo la palabra sino también la acción, como venimos repitiendo continuamente. Quizá sí, desde una cierta perspectiva, todo nuestro teatro esté basado en el enredo. Pero un enredo muy especial: porque el enredo o el caos, el azar, la intriga o el rumor, que constituyen la clave de El castigo sin venganza, no son más que trasuntos de esa irrupción de la política y del espacio público en el viejo orden sacralizado feudal: aunque la acción signifique el crimen.

IV.

Pues en efecto: estas contradicciones del inconsciente ideológico de la época aparecen en todas las prácticas sociales, y en la práctica teatral culminarán con la fusión de honor y sangre como elementos inseparables. Ya acabamos de ver cómo el honor no era sino el otro nombre de la sangre, y que, por tanto, solamente la sangre podía realizar el desagravio al honor. De ahí, pues, resultaba que en el teatro del honor (que también podía ser del horror), en el teatro de la sacralización, no se pudiera plantear otro desenlace que no fuera

el de la muerte (y esto no tiene nada que ver con la tragedia romántica del Destino en el XIX). La muerte, pues, de los que han agraviado al honor: los cuerpos sangrientos como única salvación posible.

Esto es exactamente lo que ocurre en El castigo sin venganza. El duque se ve forzado a aplicar las leyes del honor a los dos amantes por más que le pese. Curiosamente, y tal vez por ello, El castigo sin venganza sea la mejor obra de Lope: el amor aquí se nos presenta como obstáculo que hay que superar para recuperar el honor perdido. Pensemos que lo que diferencia quizás una primera etapa de la comedia (Lope, Tirso) de una segunda (Calderón) es precisamente el hecho de que las obras de los primeros presentan el amor como una vía hacia el honor: incluso el amor hace posibles las leyes del honor… Mientras que en Calderón frecuentemente el amor supone la erradicación del honor, es un obstáculo a superar. Sin embargo, en esta obra final (calderoniana) de Lope la armonía y el amor se rompen para dar paso a la fuerza del honor. Tenemos de nuevo la contradicción del inconsciente ideológico. Y debemos leer ahora mucho más literalmente las cosas. Pues, en efecto, de lo único que aquí se trata es de una problemática totalmente distinta a la psicologista: esto es, de una de las variantes posibles en el interior del sistema sacralizador: la lucha del alma libre y bella frente a la sacralización feudal. El sujeto –o el individuo– burgués no existía todavía (en el XVII) más que como esbozo. Y es en este sentido (no sistema vs. individuo, sino sistema en sus variantes interiores) como debemos entender el quejido del duque cuando se lamenta de las leyes del honor, cuando tiene que decidirse entre este y sus sentimientos hacia el hijo (bastardo) y hacia Casandra (su mujer, que se acuesta con su hijo), en versos suficientemente conocidos:

—Duque:

¡Ay, honor, fiero enemigo!

¿Quién fue el primero que dio

tu ley al mundo? ¡Y que fuese

mujer quien en sí tuviese

tu valor, y el hombre no!

Pues sin culpa el más honrado

te puede perder, honor,

bárbaro legislador

fue tu inventor, no letrado…[24]

Notemos también la capacidad literaria de Lope que introduce estos versos de desesperación del duque en el momento en que este (según dicen hoy los críticos), arrepentido de sus correrías amorosas anteriores, querría ser feliz al lado de su esposa y de su amado hijo. ¿O no?: es ridículo plantearse esto, como suele hacer la aludida crítica moralista. La obra de Lope es deshuesada y sarcástica: en el fondo un noble –un Señor– no tiene que arrepentirse de nada apariencial (su supuesta vida licenciosa anterior). Solo de haber faltado a su sangre. Ese es su verdadero pecado. Esta es la contradicción. Frente a los límites precisos que marcaba el feudalismo, tenemos ahora el intento de anular y de sobrepasar esos límites: quizás por faltar a su sangre, quizás por faltar a su doble amor sanguíneo, solo por eso el duque «peca». Solo a partir de aquí surge la trama, surge la sangre que habrá de lavar el honor. Pues no lo olvidemos: pecado es solo faltar a los mandatos (mandamientos) del Señor inscritos en el alma/sangre del siervo o del vasallo…

V.

En efecto: el duque de Ferrara (esa esquematización sacralizada de El Príncipe de Maquiavelo) no tiene más remedio que lavar su honor y no puede hacerlo más que por medio de la sangre. A su vez no quiere ejercitar su venganza sobre los otros: a) ¿por la vinculación «amorosa» que tiene con ellos?; b) por la cuestión

básica del pecado de sangre, que sería la venganza: ¿cómo vengarse sin vengarse? c) Surge así, obviamente, la idea de un castigo sin venganza, que avalado por la ley divina tranquilizará la forma de proceder del duque acerca de lo que acaso no es más que venganza maquiavélica; d) Decíamos: convirtiendo al Estado en Sangre (el Estado convertido en venganza) y convirtiendo a la Sangre en Estado (la Sangre convertida en castigo). Recordemos: las dos veces Ferrara dice que hay que matar por cuestión de Estado. Le dice a su hijo que tiene que matar a un criminal de Estado; y le dice a Gonzaga que tiene que matar al bastardo por una cuestión de Estado. Pero las dos veces lo hace por una cuestión de Sangre: el criminal de Estado a quien mata su hijo bastardo no es más que su madre/amante; el criminal de Estado a quien mata Gonzaga no es más que el hijo/amante de la mujer de Ferrara. O sea, que las dos veces Ferrara habla del Estado para hablar de la Sangre.

O de otro modo: Ferrara, el Señor, actúa siempre hablando de política, pero refugiándose en la Sangre, es decir, tras la imagen sacralizada del Señor que pretende (re)presentar –o ser– él mismo… Recordemos toda esa serie de contradicciones: entre el castigo estatal y el castigo divino por una parte; por otra, los términos de la venganza, la sangre y la casa (o el linaje: padre, marido, hijo); y finalmente, la cuestión de la publicidad del castigo, del poder de lo público, o de la (re)presentación del Señor:

—Duque:

Cielos, / hoy se ha de ver en mi casa / no más de vuestro castigo. / Alzad la divina vara. / No es venganza de mi agravio; / que yo no quiero tomarla / en vuestra ofensa, y de un hijo / ya fuera bárbara hazaña. / Este ha de ser un castigo / vuestro no más, porque valga / para que perdone el cielo / el rigor de la templanza. / Seré padre y no marido, / dando la justicia santa / a un pecado sin vergüenza / un castigo sin venganza. / Esto disponen las leyes / del honor, y que no haya / publicidad en mi afrenta / con que se doble mi infamia. / Quien en público castiga / dos veces su honor infama, / pues después que le ha perdido, / por el mundo le dilata[25].

Estos versos, fundamentales en la comprensión de la obra y de su título, han sufrido multitud de interpretaciones y enfoques por parte de distintos estudiosos, así como el resultado final de la obra que surge a partir de ellos. Con un solo defecto: casi siempre leídos moralmente desde hoy, escandalizándose de lo que sin embargo era propio de la lógica interna de la época: su mezcla de frialdad sangrienta y de contradicción entre lo privado y la «publicidad» maquiavélica. Así, según Edward M. Wilson[26], el crimen al que el duque somete a los dos amantes fue tan atroz como cabe imaginar. El duque, en las escenas finales asumiría la venganza propia como un castigo divino, castigo que sería ejecutado –como se sabe– por medio de dos terribles falsedades radicalmente violentas: manda a Federico que mate a una persona que se encuentra atada y cubierta (Casandra), puesto que –explica el duque– se trata de un caso de traición a su estado y debe ejecutarse en secreto: por tanto –le dice a su hijo– nadie mejor que él para realizar el trabajo. Federico (recuérdese que es el amante de la mujer de su padre, y que es esta la que está maniatada y encapuchada en la silla), en cambio, parece adivinar lo que se esconde tras el misterio y vacila por un momento: el duque lo tacha de cobarde, y el hijo, defendiendo su honor, se precipita a apuñalar a la víctima: su madre/amante. El duque/padre aprovecha la situación y comienza a gritar que Federico (su hijo) ha matado a su madrastra por celos del niño que ella tenía en sus entrañas y que sería su heredero al nacer (Federico, lo sabemos, era bastardo), reclamando la muerte inmediata de su hijo Federico… y así, al volver este último sorprendido porque ha descubierto que bajo el bulto que había atravesado se hallaba su madrastra (aunque en la obra no se llega a explicitar), es asesinado, como decíamos, por el marqués de Gonzaga, que obedece las órdenes del duque. Contado así el argumento parece un melodrama, pero en la literalidad de los textos es de una crueldad que espeluzna: la verdad de fondo de nuestro teatro clásico es su crueldad sangrienta: esa necesidad maquiavélica de llevar el cuchillo en la mano: «Virtud contra Furor / tomará el arma…», era un dístico de Petrarca que Maquiavelo comprendió que iba a llegar a ser el proceso definitivo de la constitución del Estado moderno[27]. Y aquí la clave de todo. Este dístico petrarquesco con que termina El Príncipe:

Virtù contro a furore

Prenderà l'arme; e fia el combatter corto…

(Virtud contra furor

tomará las armas; y el combate será breve…)

Un dístico remitido a los Medici, y en especial a Lorenzo, que solo implica (en la lectura de Maquiavelo) la incitación al propio Lorenzo para que asuma la espada de la nueva guerra, la nueva administración, el nuevo Estado que ha de crearse en Italia, frente a la espada del furor de los bárbaros («…que a barbaris vindicandam»: cap. XXVI y último de El Príncipe). Que Maquiavelo no creía en los Medici (pese a ser los nuevos amos de Florencia y del Papado) resulta obvio: no porque fuera republicano ni porque le hubieran metido en la cárcel, sino porque despreciaba su vaciedad política. Los modelos maquiavelianos –se sabe– son dos españoles sobre todo (Fernando el Católico y César Borgia) y son, pues, estos modelos (donde él encuentra la autonomía de la política), y no su dedicatoria a los Medici, lo que verdaderamente importa. Pues creo, en efecto, que aquí se condensa toda nuestra interpretación del texto lopesco: una cadena de síntomas fácilmente identificables, puesto que la oposición: Virtù-Furore puede trasladarse simétricamente a la oposición: Castigo-Venganza.

O de otro modo: la política vs. la sangre. La virtus pública maquiaveliana, fría y dura, basada tanto en la nueva mentalidad –política– del Príncipe, como en el poder del nuevo ejército y en el poder del nuevo consenso, todo ello no resultaba ser sin embargo más que el esbozo de una nueva virtù: la política estatal. Y frente a ella se oponía otro tipo de mentalidad, otro tipo de ejército y de poder, el furor bárbaro, la sangre nobiliaria, el feudalismo, en suma. Es esta, pues, la contradicción básica del texto de Lope: la política vs. la sangre, pero la sangre encarnada en la política. En nuestro XVII el poder del Estado se enmascaraba en la sangre y la sangre se incardinaba en el poder del Estado. La virtù pùblica, esa luz fría y dura, repito, de Maquiavelo todavía calentaba, en la constitución de nuestro primer Estado, la sangre feudal de los nobles, el furor de su

venganza. Por eso Ferrara, ese maquiavélico esquematizado, como acabamos de llamarle, se ve obligado a compaginar ambos elementos, a superar (casi en términos hegelianos) la suma de las dos contradicciones: una virtù política sin furor (pero con furor oculto) y un castigo sin venganza (pero con vengaza oculta). En suma, lo que puede definirse como la clave última del teatro de Lope: la nobilización del desorden (vs. la sacralización del orden que supondría el Auto calderoniano).

VI.

Lo único que quizás resulta sintomáticamente contradictorio aquí es hasta qué punto nos encontramos, en consecuencia, en una sociedad de transición; dado que en la sociedad medieval plena nadie pondría en duda la honra/sangre del duque (hubiera o no culpables en la situación que plantea el texto). Siempre hemos señalado cómo Maquiavelo no es propiamente un teórico del Estado, en el sentido de algo ya establecido, sino de las condiciones de poder que posibilitaron la creación de la política en el sentido moderno (Althusser habla del discurso maquiavélico como la infraestructura de un discurso nuevo para un Estado nuevo, una forma en soledad, por tanto sin antecedentes ni contexto)[28]. Es indudable que de algún modo el discurso maquiavélico es ya rastreable en nuestro teatro (y como acabamos de decir) en tanto que realmente existente con un contexto obvio: el Estado de la monarquía absoluta. Creo que esta es la única manera de leer, en sus contradicciones, El castigo sin venganza. Sencillamente porque en el Feudalismo pleno la dicotomía privado/público (aquí convertida en la aparición de la política como espacio autónomo) no existía. Si Castigo había sido un término jurídico flotando siempre en el ámbito de lo privado (lo propio de la nueva ideología del tribunal) y Venganza suponía un valor sanguíneo, feudal, sin límites, eso nos indica que el juridicismo burgués, el discurso maquiaveliano del descubrimiento de la política (y sus límites privado/público), todo eso había hecho mella decisivamente en la sacralización. Esta contradicción inmensa y grandiosa entre virtù y furor, política y barbarie, castigo y venganza (que se resuelve en la propia dialéctica del texto: la

contradicción se convierte en fusión: Castigo sin Venganza), esto es lo que hace funcionar la obra de Lope: junto a la obsesión de la sangre/honor la necesidad de mantener la «virtus pública». Habría mucho que hablar sobre esta virtus que en nuestro Estado adquiere matices no literalmente de Maquiavelo, sino de todo el ámbito que abarca su discurso, algo a la vez necesario y odiado en la escritura feudalizante. Es por eso por lo que Gracián dirá que la Razón de Estado es igual a la Razón de Establo (como más drásticamente señalarán Rivadeneyra, Barbosa, Salazar, etc., frente a Álamos de Barrientos, por ejemplo y, en cierto sentido, el propio Olivares); y es por eso por lo que Saavedra Fajardo se angustia por el hecho de lo que debe o no aparecer en el ámbito de lo público: «Por esto conviene mucho la atención del príncipe […] no despreciando las causas por ligeras o remotas, ni los avisos, aunque más parezcan opuestos a la razón. ¿Quién podrá asegurarse de lo que tiene en su pecho la multitud?»[29]. Y es esto en cierto modo lo que ocurre en el texto de Lope: el príncipe (en este caso el duque de Ferrara) no despreció los avisos que le diera Cintia al comienzo de la obra, pero finalmente, y pese a ello, todo pareció salirle mal. ¿O no? De nuevo ese todo vuelve a depender de la contradicción inapelable, que se nos estrella siempre en cada línea; entre la política, por un lado, y la sangre por otro.

Quiero decir: Ferrara se casó para evitar una guerra de sucesión a su muerte, y sin embargo su mujer no solo no le ha dado hijos, sino que ha traicionado su sangre con el único hijo que tenía, y este además la ha matado a ella misma, y su mismo hijo (el bastardo) está ahí asesinado. Pero eso no impide, un poco antes, la pasión de la venganza, su falta de límites, esa cruel sangre fría al observar el duque –en versos cautos de Lope– cómo su hijo mata a Casandra:

—Duque:

Aquí lo veré; ya llega;

ya con la punta la pasa.

Ejecute mi justicia

quien ejecutó mi infamia[30].

No es extraño que otro crítico moralista mucho mayor, como Bruce W. Wardropper[31], piense algo parecido a lo que cree Wilson (qué horror, qué malo, pero Dios bueno al fondo), solo que precisando algunas matizaciones. Considera que el gran soliloquio en que el duque (al conocer la traición de su hijo y su mujer) pasa revista a sus sentimientos, revela que es ya incapaz de pensar racionalmente: puesto que se confunde a sí mismo hasta el punto de que empieza a creer en el hecho de que el jefe del Estado ejercía en realidad la justicia de Dios. Ese hecho, según Wardropper, más que constituir una victoria sobre sí mismo (del duque) constituye más bien un engaño de sí mismo: pobre alma condenada… Es evidente que Wardropper no había tenido en cuenta que solo después del XVIII los reyes iban a dejar de ser considerados –como los duques– como imágenes sacrales y divinas: por la gracia de Dios. Creo que, curiosamente, mucho mejor (aunque de modo lateral, claro está), se acerca al problema –de una manera no moralista, sino interna a la época– Menéndez Pidal[32], al señalar lejanamente que la venganza se consideraba como tal, según las leyes de abolengo germánico, cuando era el ofendido el que tomaba la justicia por su misma mano, aunque aquí la tome por medio de Federico. Pues esto nos aproxima mucho más al meollo textual de la estructura literaria aquí desplegada. Es decir, la cuestión de la venganza, que ahora se articula dentro de las mismas contradicciones de la época, por un lado, basándose en el resto feudal de la sangre y, por otro, de acuerdo con el hecho de la aparición de la dicotomía privado/ publico que está acabando con el viejo sistema (y de ahí la implicación limitadora/jurídica del castigo como algo interior o privado: «sin» venganza…). ¿No es admirable? No dos espadas sino una: el espejo de la transición del XVII, el castigo político y la venganza feudal a través del acero bruñido de una sola espada…

Y quizás sea aquí donde podamos ver más claramente ese supuesto carácter de versatilidad que (según Kossoff[33], el mejor editor de El castigo sin venganza) se puede atribuir al código del honor que utiliza Lope: un recurso para crear la acción dramática y que cuando no funciona es desechado… El equívoco aquí radica, como

casi siempre que se toca el tema del honor en nuestro teatro, radica, digo, en el hecho de tratar tal tema como algo exterior al funcionamiento mismo de la obra: un tema que la impregnaría por supuesto, pero concebido este tema, el honor, como una especie de código exterior, un espesor social introducido como una especie de contenido en el texto. Y sin embargo no ocurre así en absoluto. El honor, y por tanto la sangre, no es un tema exterior o añadido a la obra, es la propia estructura de su lógica interna. Pero aún hay más: al constituir la lógica interna del texto, su propia objetividad, es necesariamente contradictorio. Y es este cúmulo de contradicciones (reflejado sobre todo en cuestiones materiales mínimas, como el valor casi mágico –decíamos– de los objetos, la daga y el espejo en estos casos), son tales contradicciones, insisto, las que producen el texto frase a frase y escena a escena. O de otro modo, no es tal código del honor exterior, sino su contradicción interna en la obra, lo que por tanto, y precisamente, estructura el texto de Lope (como antes el de Calderón). Imbuido en su sociologismo culturalista, Kossoff (como tantos otros) parece ciego ante tal problemática, aunque a veces, evidentemente, esta se deje deslizar entre sus manos. Por ejemplo, cuando añade una nota verdaderamente importante (aunque obvia por lo demás): si Lope hubiera sido un conformista, como algunos le han llamado (Amado Alonso, Castro, Maravall), y hubiera utilizado solo unas determinadas reglas del honor, no se hubiera tachado «su teatro en ciertas esferas de pecaminoso, de moralmente peligroso…»[34]. Este tipo de frases aseverativas, sobre ser falsas, me hacen temblar: si la literatura se justifica por sí misma, es obvio que sin tal contradicción del código (entre castigo y venganza, por ejemplo) los textos de la época ni hubieran podido ser ni funcionar literalmente.

Y esto es algo que, al haber sido propio de toda la discursividad de la época, nos obliga a leer las famosas controversias sobre el teatro del Siglo de Oro no solo con cierto distanciamiento, como es bien sabido, sino ajustándolas a su realidad histórica: en el XVII la censura no fue nunca tan importante como suele creerse, o al menos no tenía el sentido que hoy solemos darle. (Y decir esto no es escandaloso: entonces se trataba de fijar fronteras visibles, mientras que hoy, mucho peor, se trata de establecer lo no dicible como la invisibilidad, como lo no existente).

VII.

Lo que finalmente nos interesa señalar a nosotros respecto al Castigo sin venganza es ver cómo aquí sí que juega una especie de deseo/amor, un efecto/afecto total, y cómo el símbolo-objeto básico es el espejo[35] como clave: el espejo en que Aurora, despreciada por Federico, ve (escondida) a este, a Federico, haciendo el amor con su madrastra: no solo la relación entre el hijo y la madre, sino la relación que ensucia las sangres, la imposibilidad, pues, de que ya nunca el espejo refleje la sangre limpia:

—Aurora:

…miré y vi ¡caso terrible!

en el cristal de un espejo

que el conde las rosas mide

de Casandra con los labios.

Para añadir enseguida:

Parecióme que el espejo

que los abrazos repite,

por no ver tan gran fealdad,

escureció los alindes[36],

Y el confidente sentencia entonces:

Será de la nueva Circe

el espejo de Medusa

el cristal en que la viste[37].

Traduzco: si tenemos en cuenta que Circe convertía a los hombres en animales (y que Lope había escrito una Circe) y que la Medusa hechizaba con su mirada de mujer y convertía en piedra a quien la mirase, tanto que Perseo tuvo que matarla (Ovidio, Metamorfosis, IV, vv. 770 y siguientes) mirándola únicamente en el escudo brillante que le había regalado Minerva (escudo, pues, que le servía a él de espejo) habrá que concluir que en efecto:

a) O bien el público (y en esto habría que recurrir a la estética de la recepción de Jauss) sabía mucha mitología y captaba al vuelo la doble metáfora;

b) O bien que la metáfora estaba ya inscrita como alusión en el discurso «representado»: te han visto en un espejo y estás perdida (Casandra); y tú que la has visto (Aurora) te has vengado de ella y de que Federico te dejara por ella[38]. Lo cual no implica una lectura psicologista, sino una lectura de la individualidad dentro del linaje, que hoy nos resulta muy difícil de comprender (Emmanuel Terray ha escrito páginas magníficas sobre el tema. Y por supuesto Le Goff y sus seguidores de Annales)[39].

Como me inclino por esta segunda versión se ve clarísima la introducción aquí de lo que podríamos llamar una «literariedad histórica» (o en otro sentido, una radical historicidad de la literatura). Esa poética del Linaje (y de su objeto/espejo) no se produce fuera del discurso, sino en su interior; y ahí la habilidad de Lope para incluir lo que se puede considerar –como indicaron Orozco, Lázaro, Rousset y tantos otros– un gongorismo (o un rasgo de simbolismo calderoniano: de las dos cosas hay) en la literalidad

de la acción: id est, a través del Linaje y del Espejo. Pues, en efecto, en nuestro teatro clásico, repito, no es siempre la palabra quien crea la acción (la cuestión de la fe y las obras) frente al teatro burgués (de fines del XVIII), donde es la acción la que siempre parece sostener la palabra. Queda al margen quizá la sola excepción de los Autos, en donde la fusión entre acción y palabra es plena (o de otro modo: la anulación de la acción en favor de la palabra). En la Comedia clásica, por el contrario, los planteamientos en torno a este problema (esta dicotomía palabra/acción) son por supuesto mucho más contradictorios. De hecho, el enredo y la intriga elaboraron siempre, sobre todo en Lope y en Tirso (incluso en el primer Calderón, y para qué hablar luego de Alarcón y Moreto), un tejido inseparable: la urdimbre de lo real. Casi en sentido freudiano: la calidad de imán de los objetos, de la sangre y la palabra. En nuestro viejo teatro los versos y las pasiones fueron siempre inseparables de la mano y de la daga, del labio en que la palabra se realizaba, se hacía objeto[40]. El espejo podía convertir la escena en palabra, la palabra en acción y la acción en crimen. Es por eso por lo que al hablar del modelo de la Comedia de Lope hablamos de la nobilización del desorden, y es por eso por lo que al hablar del Auto calderoniano hablamos de la sacralización del orden.

Pues fue así, y de un modo u otro, como la escena/espejo pudo desbordar su sangre sobre las obras maestras de nuestro teatro clásico.

---

[*] Texto publicado originariamente en: Juan Carlos Rodríguez, «El espejo, la mano y la daga (La ideología literaria organicista de la sangre en Lope y Calderón)», en VV.AA., Antiqva et Nova Romania. Estudios lingüísticos y filológicos en honor de José Mondéjar en su sexagésimoquinto aniversario, Granada, Universidad de Granada/ Servicio de Publicaciones, 1993, vol. II, pp. 271-299. Además, en el «Archivo JCR», se convervan varias copias mecanografiadas completas, y fragmentarias, de este texto, ya sea en su estado inicial de redacción, más breve y sin notas que el publicado, o, dos de estas, preparadas para su edición].

[1] Como en el protestantismo luterano y en toda la ideología

burguesa a partir de Descartes y Locke. Para todo el problema de Rozas respecto a Lope, véase el volumen III de la Historia Crítica de la Literatura Española, Barcelona, Crítica, 1983; y su edición del Arte Nuevo en Madrid, SGEL, 1976. Más en concreto, José Manuel Rozas, Lope de Vega y Felipe IV en el ciclo de Senectute, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982. Y ahora José Manuel Rozas, Estudios sobre Lope de Vega, Madrid, Cátedra, 1990. Además, el actualizado estudio de Bruce W. Wardropper, «Lope de Vega», en Historia de la Literatura Española (I), Madrid, Cátedra, 1990, pp. 609-626; véase en el mismo volumen «Calderón», por Franco Meregalli, pp. 687-701.

[2] [Véase Walter Benjamin, El origen del drama barroco alemán, Madrid, Taurus, 1990; y también El origen del «Trauerspiel» alemán, en Obras. Libro I/Vol. 1, Madrid, Abada, 2006, pp. 217-459].

[3] [Véase Dámaso Alonso, «Cómo contestó Pellicer a la befa de Lope», en Obras Completas. Vol. V., Góngora y el gongorismo, cit., pp. 676-696, y Juan Manuel Rozas, «Lope contra Pellicer (Historia de una guerra literaria)», en Aurora Egido (coord.), La literatura en Aragón, Zaragoza, Caja de Ahorros, 1984, pp. 69-99 (reimp. en Juan Manuel Rozas, Estudios sobre Lope de Vega, cit., pp. 133-168)].

[4] [Lope de Vega, El perro del hortelano. El castigo sin venganza, Madrid, Castalia, 1968, pp. 181-182 (Acto III, vv. 2448-2451 y 2463-2470). Ed.: A. David Kossoff].

[5] [Ibidem, p. 183 (vv. 2488-2489)].

[6] [Cfr. Agustín González de Amezúa (ed.), Epistolario de Lope de Vega Carpio, Madrid, cit.; Lope de Vega, «118. Al conde de Lemos (Madrid, 6 de mayo de 1620)», en Cartas, cit., pp. 242-243, cita en p. 243 (ed.: Nicolás Marín). Cfr. además: Lope de Vega, «272. Al conde de Lemos (Madrid, 6 de mayo de 1620)», en Cartas (1604-1633), cit., pp. 569-572, cita en p. 570 (ed: Antonio Carreño)].

[7] [Pedro Calderón de la Barca, El médico de su honra, Madrid, Castalia, 1984, 2.a ed., p. 172 (Segunda jornada, vv. 2047-2048) y

pp. 174-175 (Tercera jornada, vv. 2093-2098). Ed.: D. W. Cruickshank].

[8] [Véase Lope de Vega, Soliloquios amorosos a un alma de Dios, en Obras escogidas. Poesías líricas, poemas, prosa, novelas, Madrid, Aguilar, 1961, Tomo II, pp. 1015-1049 (ed.: Federico C. Sainz de Robles); y «Soliloquio Primero», en Lope de Vega, Soliloquios amorosos de un alma a Dios, Sevilla, Alfar, 2008 (ed.: Hugo Lezcano Tosca), pp. 153-170 (vv. 69-74). Cfr. Line Amselem-Szende, «Encarnación de Lope de Vega en los Soliloquios amorosos de un alma a Dios», Criticón, 87-89 (2003), pp. 19-34, y Hugo Lezcano Tosca, «La edición crítica de los Soliloquios amorosos de un alma a Dios, de Lope de Vega», Etiópicas, 7 (2011), pp. 139-165].

[9] [Ibidem, «Soliloquio Segundo», pp. 171-188 (vv. 75-80)].

[10] [Ibidem, «Soliloquio Cuarto», pp. 205-220 (vv. 68-76)].

[11] En el sentido renacentista de comunicación de almas y/o cuerpos, que es el comienzo de nuestro sentido del amor –desde el XVI– pero que no es exactamente el nuestro. Todos los textos que citamos de El médico de su honra remiten a la edición de D. W. Cruickshank, Madrid, Castalia, 1981. Véase, igualmente, la edición de José M.a Díez Borque en Dos tragedias, Madrid, Editora Nacional, 1978. Y a partir de ellos, una bibliografía infinita. De cualquier modo, y en sentido general, el texto básico para entender la relación entre ideología y teatro sigue siendo el de Louis Althusser, «El Piccolo, Bertolazzi y Brecht (Notas acerca de un teatro materialista)», en La revolución teórica de Marx (la traducción en castellano del Pour Marx), Buenos Aires, Siglo XXI, 1968, pp. 107-125.

[12] [Pedro Calderón de la Barca, El médico de su honra, cit., p. 141 (Segunda jornada, vv. 1361-1364)].

[13] [Ibidem, p. 141 (vv. 1377-1379)].

[14] [Ibidem, p. 203 (Tercera jornada, vv. 2697-2704)].

[15] [Ibidem, p. 213 (vv. 2929-2932)].

[16] La mano cobra así, quizás con ello, su doble sentido de acción y de rito social: pero sobre todo una clave oculta de la cuestión de las obras: un planteamiento básico de la lucha entre el organicismo feudalizante y el protestantismo calvinista, etc. O sea, de nuevo, el problema de la Encarnación: o la fe sin obras está muerta, o la fe basta por sí misma. O de otro modo: la palabra no es nada si no está encarnada (la fe sin obras está muerta) por un lado; y, por otro lado, no solo la palabra no necesita encarnarse sino que eso sería asesinarla (la fe con obras, encarnada y práctica) estaría muerta… Obviamente el primer caso es, como venimos diciendo, el propio del organicismo o escolasticismo feudalizante; mientras que el segundo caso respondería, y en sus líneas más amplias, al protestantismo y a su concepción de la religión como algo propio de cada conciencia individual (y en consecuencia, al problema calvinista de la fe como algo válido sin las obras, etcétera).

[17] [Ibidem, p. 214 (vv. 2950-2953)].

[18] [Véase Juan Carlos Rodríguez, Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia, Madrid, Akal, 1994, p. 9, n. 3: «Utilizaré el término “dicible” como mera segregación analógica de la relación decibilidad/dicho, que es el concepto básico que me interesa. Entiéndase, pues, como mera licencia “teórica”. Y que se me excuse»].

[19] Cfr. Gilles Deleuze, El pliegue. Leibniz y el Barroco, Barcelona, Paidós, 1989. De cualquier modo, no deja de ser curiosa la genealogía de este texto que pasa por la imagen que creó Heidegger de Leibniz como símbolo del Barroco, que luego recogió Ortega en sus manuscritos medio editados de La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva [véase ahora: José Ortega y Gasset, La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva, Madrid, CSIC-Fund. Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, 2020], y que se extiende hoy por todo el neobarroquismo de la posmodernidad, incluido por supuesto el MoMA neoyorquino: el único mercado actual de la norma estética. Una curiosa reivindicación esta sin duda, tanto de Leibniz como del neobarroquismo, de la vieja idea del «espíritu de la época».

[20] Lo que existe, más propiamente hablando, es una retórica por encima de la violencia del deseo: el efecto literal del choque de

almas y de cuerpos es lo que determina inmediatamente la pasión de Federico y Casandra: el despertar similar del cuerpo y de las almas es sin duda un rasgo animista, como ya señalábamos respecto al Polifemo.

[21] [Lope de Vega, El castigo sin venganza, cit., pp. 318-319 (Acto II, vv. 1916-1920)].

[22] Utilizo una metáfora, por supuesto: Maquiavelo se refiere, en esta parte final de El Príncipe, a la nueva caballería, que ya no es la feudal, para precisar un nuevo arte de la guerra, frente a las aparentemente invencibles infanterías española y suiza. Pero la metáfora me vale al menos para indicar la contradicción existente en nuestro Estado del XVII…

[23] Incluso el duque se «purifica» en una lucha en favor del Papa como príncipe de la Iglesia, el otro poder. No es a esta guerra, pues, a la que me refiero, sino al terror ante la guerra civil de sucesión, que supondría, acaso, la desaparición del Ducado; un espacio que la pasión entre Federico y Casandra está deshaciendo por debajo. En realidad, toda la textualidad de la obra gira en torno al choque entre esta pasión, por una parte, y por otra la intriga cortesana, la asechanza y el rumor de la política… No hace falta recordar que Gramsci escribió páginas magistrales sobre esta temática maquiaveliana.

[24] [Lope de Vega, El castigo sin venganza, cit., pp. 358-359 (Acto III, vv. 2811-2819)].

[25] Subrayados míos, JCR. [Ibidem, pp. 359-360 (vv. 2834-2857)].

[26] [Véase Edward M. Wilson, «Cuando Lope quiere, quiere», Cuadernos Hispanoamericanos, 161-162 (mayo-junio 1963), pp. 265-298].

[27] La fórmula puede expresarse aproximadamente así: el castigo, digamos, es objetivo, dentro de los límites de la ley del poder; la venganza, en cambio, es subjetiva, desborda los límites de la ley del poder (incluso si se trata de un poder sacralizado). Solo que ahí entra la cuestión de la política: como el «pecado» ha sido a la vez privado (contra el duque) y público (contra el Estado), el duque

necesita a la vez castigar y vengarse. De ahí la crueldad sangrienta de la solución del texto: con y sin venganza. Por citar solo algunos libros sobre la problemática maquiaveliana inscrita latentemente en el texto de Lope, aludamos únicamente a tres clásicos básicos: Federico Chabod, Escritos sobre Maquiavelo, México, FCE, 1984; Antonio Gramsci, Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado moderno, Buenos Aires, Nueva Visión, 1980; y Augustin Renaudet, Maquiavelo, Madrid, Tecnos, 1965. Todas las referencias que aparecen en mi texto sobre El Príncipe remiten a la traducción castellana en Madrid, Tecnos, 1988.

[28] [Véase Louis Althusser, «La solitude de Machiavel», Future Antérieur, 1 (primavera 1990), pp. 26-40 (ed. cast.: «Soledad de Maquiavelo», en La soledad de Maquiavelo. Marx, Maquiavelo, Spinoza, Lenin, Madrid, Akal, 2008, pp. 331-346); «Machiavel et nous (1972-1986)», en Écrits Philosophiques et Politiques. Tome II, París, Stock/Imec, 1995, pp. 39-173 (ed. cast.: Maquiavelo y nosotros, Madrid, Akal, 2004); «Machiavel (1962)», en Politique et Histoire, de Machiavel à Marx. Cours à l'École normale supérieure de 1955 à 1972, París, Seuil, 2006, pp. 193-254 (ed. cast.: «Maquiavelo (1962)», en Política e historia. De Maquiavelo a Marx. Cursos en la Escuela Normal Superior 1955-1972, Buenos Aires, Katz, 2007, pp. 187-246). Y cfr. además: Louis Althusser, Machiavel et nous, París, Tallandier, 2009, con textos de Étienne Balibar y François Matheron].

[29] [Diego Saavedra Fajardo, Empresas políticas. Idea de un príncipe político-cristiano, Madrid, Editora Nacional, 1976, pp. 707-708 («Empresa 73»)].

[30] [Lope de Vega, El castigo sin vengaza, cit., p. 365 (Acto III, vv. 2972-2975)].

[31] [Cfr. Bruce W. Wardropper, «Civilización y barbarie en El castigo sin venganza», en Ricardo Doménech (ed.), «El castigo sin venganza» y el teatro de Lope de Vega, Madrid, Catedra, 1987, pp. 191-205].

[32] [Véase Ramón Menéndez Pidal, «El castigo sin venganza. Un oscuro problema de honor», en El P. las Casas y Vitoria con otros temas de los siglos XVI y XVII, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, pp.

123-152].

[33] [Véase David A. Kossoff, «Introducción biográfica y crítica», en Lope de Vega, El perro del hortelano. El castigo sin venganza, cit., pp. 9-50, esp. pp. 36-42].

[34] [Ibidem, p. 39].

[35] El espejo como símbolo de la pasión devoradora (el mal) de lo otro vs. el espejo bueno que era el mundo medieval respecto a Dios. Véase, para todo esto, mi trabajo «Estado Árbitro/Escena Árbitro», incluido en La Norma Literaria, Granada, Diputación de Granada, 1984. A partir de Lewis Carroll o de Borges sería ilimitado cualquier tipo de recopilación de notas sobre «el doble». Véase también sobre esto mi trabajo «Murciélagos, Borges y Espejos», en Olvidos de Granada, 14 (1987), pp. 13-18 [Para estos dos textos ahora véase Juan Carlos Rodríguez, La Norma Literaria, Madrid, Debate, 2001, 3.a ed., pp. 129-197 y 390-411, respectivamente].

[36] [Lope de Vega, El castigo sin venganza, cit., pp. 327-328 (Acto III, vv. 2074-2077 y 2089-2092)].

[37] [Ibidem, pp. 329-330 (vv. 2138-2140)].

[38] El tradicional paradigma del «Espejo», esto es, del Speculum Mundi (o del Theatrum Mundi), plenamente latente en los Autos, cobra, como se ve, una nueva perspectiva aquí en la Comedia, y muy especialmente en este Castigo de Lope: el espejo se seculariza en cierto sentido (esta es la clave de la contradicción): id est, el valor, como clave teatral, de la opinión del otro (por tanto de todos los otros, el peso del espacio público). Algo que expreso más concretamente en mi Teoría e historia de la producción ideológica, Madrid, Akal, 1990, 2.a ed., pp. 260-265 [3.a ed., 2017, pp. 239-243].

[39] [Véase Emmanuel Terray, Le marxisme devant les sociétés «primitives». Deux études, París, Maspero, 1969 (ed. cast.: El marxismo ante las sociedades «primitivas». Dos estudios, Buenos Aires, Losada, 1971), y Jacques Le Goff, Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme, París, Gallimard, 1969 (ed. cast.: Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo, Barcelona, Petrel,

1980)].

[40] Para toda esta problemática, véase los espléndidos trabajos recogidos en Ricardo Doménech (ed.), «El castigo sin venganza» y el Teatro de Lope de Vega, Madrid, Cátedra-Teatro Español, 1987. E igualmente la edición de El castigo sin venganza (Madrid, Cátedra, 1990) de Antonio Carreño, con una bibliografía exhaustiva. Incluso sobre la cuestión del espejo: pero siempre como temática y no como lógica interna en el texto. Janet Horowitz Murray [«Lope through the looking glass: metaphor and meaning in El castigo sin venganza», Bulletin of Hispanic Studies, 56/1 (enero 1979), pp. 17-29], por ejemplo, moraliza el espejo en vez de historizarlo: casi lo contrario exactamente de lo que nosotros hemos intentado plantear. De cualquier modo, y aparte de los nombres citados en el texto, son imprescindibles, como es obvio, los diversos trabajos acerca de nuestro teatro del Siglo de Oro, de Arróniz, Asensio, Aubrun, Casalduero, Froldi, Hesse, Olson, Rico, Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, Valbuena Prat y Valbuena Briones, Varey, Vitse, Weiger, Domingo Ynduráin, etcétera.

IV.5

Los espectáculos cortesanos

I. Calderón, la fiesta alegórica y el fin de la fiesta

De Calderón a Moratín hay un trecho: ¿qué ocurre en esa etapa final del Absolutismo pleno? Cronológicamente desde Felipe IV hasta la guerra de Sucesión, por lo que respecta al caso español; desde 1650-1660, hasta principios del XVIII, por lo que respecta al caso inglés o francés.

El teatro de la última etapa de la transición suele ejemplificarse en una conocida hilera de nombres, siempre los mismos: Ben Jonson e Iñigo Jones; Quinault, Lully y Molière; Calderón y Cosme Lotti; Versalles y el Retiro; Jacobo I, el Rey Sol y Felipe IV… He ahí un teatro paralelo: música, bailarines, arquitectos y «técnicos escenógrafos» se mezclan con los actores y autores en un mismo horizonte. Con un solo empresario y un solo público: la Corte. Pero conviene especificar el sentido de este peculiarísimo horizonte de la representación:

1) Que la Corte posea ahora su propio «espectáculo teatral» solo quiere decir una cosa: que existen dos «teatros» porque existen dos «espacios públicos». Durante un siglo (desde mitad del XVI hasta mitad del XVII) puede decirse que la Corte ha sido a la vez «Estado» y, por tanto, que se ha identificado –en sentido amplio– con el nivel político o público en general. Cuando Felipe II decide intervenir contra los teatros lo hace en nombre de la homogeneidad del espacio público (del mismo modo a como interviene sobre la organización del ejército o de los hospitales). Y a la inversa: es en nombre del espacio público homogéneo como le contraponen al rey sus argumentos los representantes «municipales» u «hospitalarios»,

que se alzan en defensa de la necesidad del teatro, de su valor económico, etc. Después esa «homogeneidad» del espacio público se escinde: en primer lugar, se separan «Corte» y «Estado»; y muy pronto, dijimos (al identificarse el «estado» o lo «público» con el «país» o el «pueblo»), se escindirán consiguientemente «corte» y «país».

2) La Corte escindida necesitará poseer su propio espacio público, su desdoblamiento representativo: poseerá –como el nivel público de «afuera»– su propio teatro. «Paralelo» en todo al teatro generalizado socialmente, pero con unas características muy específicas. En primer lugar: por muy paradójico que parezca (y desde una perspectiva adecuada la paradoja no existe), los «nobles» (cortesanos o no, pero especialmente aquellos) son los únicos que han mantenido siempre una cierta autonomía y una indudable superioridad respecto al funcionamiento del nivel público establecido. Por lo que toca al estado español, esto quiere decir, ante todo, que esa sacralización implantada de puertas afuera, e incluso en los propios rituales interiores (funerales, etc.), la corte, digo –o la nobleza en general–, la practicaba del mismo modo que en el medievo: considerándose los nobles como los auténticos representantes de la verdad –incluso, por supuesto, frente al clero– y perfectamente convencidos de su jerarquía superior, por encima de cualquier enjuiciamiento. Los nobles, pues, son los únicos que se consideran autónomos respecto a la «sacralización religiosa» que domina en el país, convencimiento que corrobora indudablemente el hecho de que ese espacio público esté ante todo dominado por ellos mismos: de cualquier forma, están aparte, son autónomos. Y más aún en Francia, donde la sacralización cortesana es nimia y los nobles pretenden practicar efectivamente su superioridad: de L'Astrée a la «pastoral» representable; de los «preciosos» a los ballets de corte o a la «emancipación» en el uso del sexo y de la muerte (los dos momentos inexorables para el propio organicismo: los nobles –y en especial los cortesanos– no solo pueden amar con impunidad sino incluso matar).

Pero, por lo que respecta a la producción ideológica en estricto, la clave del autonomismo cortesano es solo una: el arte «es» la naturaleza de la corte. O de otro modo: la corte es el único lugar donde puede decirse que el «arte» sobrepasa a la «naturaleza».

3) El fin de la Fiesta. Finalmente: con el llamado «estilo rococó» no se pretende designar otra cosa que el hecho obvio de la pervivencia posterior de esta emancipación y esta autonomía de los rituales ideológicos cortesanos. Pero afuera, alrededor de la corte, ya ha cambiado todo. Inopinadamente el lujo, la grandiosidad de las apariencias, la riqueza de los vestidos, dejan de ser un signo de superioridad inequívoca para pasar a convertirse en el signo de una acusación: ¿de dónde sale ese oro? Solo que para poder formular esa pregunta todo el horizonte ideológico ha tenido que cambiar. Suele recordarse que en la primavera de 1789 el hambre se extendió por Francia con crudeza inusitada. En esas circunstancias: «la ostentosa vestimenta de la nobleza y el clero en el desfile del Estado General escandalizó al pueblo». Starobinski recoge el relato que un diputado del Tercer Estado, Rabaut Saint-Etienne, hizo plásticamente de este réquiem final de las apariencias y de los signos sustanciales que portaban el Orden divino. El diputado lo escribió así:

El alto clero, revestido de oro, y los grandes nobles apiñados alrededor del estado, parecían llevar luto. Pero este nutrido grupo (el Tercer Estado) representaba a la nación, y la multitud, comprendiéndolo, aplaudía sonoramente. La gente gritaba «Vive le tiers état!», como gritaba más tarde «Vive la nation!». El desacertado contraste de vestuario tuvo un efecto totalmente contrario a las intenciones de la corte: el vulgo reconocía como a sus campeones a estos hombres de anchas escarolas y negros jubones y veía a los demás como enemigos… Estos hombres que nunca habían salido de sus provincias y hacía poco habían salido de la sordidez de aldeas y campos, veían con sus propios ojos la evidencia del derroche de gastos de Luis XIV y Luis XV y la sensualidad de la nueva corte. Este château, según se rumoreaba, había costado doscientos millones; el palacio de cuento de hadas de Saint-Cloud había costado doce millones; nadie sabía cuánto se había gastado en el Petit Trianon. Y los diputados contestaban: este esplendor se ha producido con el sudor del pueblo[1].

II. Conclusión final: de Calderón a Diderot y Moratín (Las transformaciones de la escena política y del escenario teatral)

Con Calderón llegamos, pues, a la expresión final del teatro de la Transición. Después este teatro ya no se dará más en ninguna de sus variantes posibles: el teatro de la Transición acaba, precisamente, cuando se transforman las condiciones específicas del funcionamiento del espacio público en este momento[2].

A) El triunfo de la burguesía significaba en efecto, como es obvio, el triunfo de su propia matriz ideológica. Y ello quiere decir que, a partir del XVIII, va a ir desapareciendo progresivamente el «dominio» incontrastado del espacio de «lo público», para pasar a ser sustituido por el espacio «privado»: el «individuo» como valor primigenio frente al «mundo»; la «familia» frente a la «sociedad», el «sujeto» frente al «estado»; el «interior» frente al «exterior», etc. Es por eso, como señalábamos, por lo que para el teatro (para la «escena pública») se dictaminará ahora que son inaplicables los valores y las categorías públicas. El tema de lo «político» tratará de ser borrado de la escena (y no digamos de los otros discursos literarios que se consideraban ya como más propios del sujeto íntimo: la poesía, incluso la novela, etc.). Diderot es quizás el primero, como se sabe, que trata de delimitar bien esta cuestión: en la escena pública solo debe representarse, dirá, lo «doméstico»; la comedia o la tragedia se absorberán así en el drama «familiar», representación propia de las relaciones privadas, de la intimidad de los sujetos, etcétera.

Esto no quiere decir que la dialéctica «privado/público» sea una realidad «originaria» sobre la que el absolutismo habría elegido la parte de «lo público» y las formaciones burguesas, la parte de «lo privado». Muy al contrario: esto lo único que nos demuestra, en el fondo, es que la dialéctica privado/público es una consecuencia –y una segregación– del impacto de las relaciones burguesas sobre el marco feudal. Si en la Transición el espacio dominante es el de lo «público», lo que con ello vemos es solo el especial papel jugado por el Estado y su funcionamiento en tales momentos. Y, paralelamente,

una vez más, por qué decimos que tal funcionamiento absolutista tiende lentamente al favorecimiento de las relaciones burguesas plenas: pues la dicotomía privado/público (y su hermandad invertida, pero necesaria) no es más que un resultado –ideológico– de tales relaciones. El «reconocimiento/establecimiento» de lo público como esfera autónoma –en el nivel político y en el ideológico– durante el Absolutismo, supone pues, obviamente, no solo el «reconocimiento» efectivo del impacto burgués, sino, conjuntamente, que el propio funcionamiento del Estado (dentro de tal marco) habría de llevar a la larga al triunfo pleno de la burguesía.

Lo que ocurre, pues, es que, al advenir al triunfo en el XVIII, las relaciones burguesas se verán obligadas a suprimir ese espacio de lo público que había caracterizado a «la política», intentando convertir su esfera en una transparencia directa de «lo privado» (en tanto que este era el espacio que había representado por antonomasia a las relaciones burguesas en la época anterior, desde el comercio a la familia). Así, los ideólogos de la burguesía triunfante, de Hobbes a Locke (pues Rousseau –como Hume– presenta tantas ambigüedades que no se puede incluir limpiamente en tal nómina), tratarán de llevar a la práctica esta «sustitución» del espacio público por el privado mediante la noción del «contrato social». Es aquí donde aparece la nueva versión de lo que hemos llamado «socialización» a lo largo de este texto. Es decir, no tanto la dicotomía privado/público sino el magma, la esponja que los empapa a ambos, esto es la «socialización» práctica, la que hemos venido señalando hasta ahora. Y aquí el giro que hemos señalado tantas veces: el del «contrato social». El Estado así deja de ser una esfera sólida y autónoma para pasar a ser considerado como una representación directa –transparente– de los «individuos» privados. Solo que esta transparencia adquiere una solidez específica: es ahora cuando aparece el término sociedad, es ahora cuando aparece el término de sociedad civil. La sociedad como un espacio magmático que impregna tanto a lo público como a lo privado y que a la vez sirve de puente entre el estado y la familia. Es así como esta nueva socialización obliga a que el mismo Diderot trate de borrar del teatro todos los temas de lo político, convirtiendo, decimos, la escena pública en una representación directa –una «transparencia»– del ámbito privado. Y es esta cuestión precisamente la que está

latente en la polémica de los Autos Sacramentales: pues estos no solo representaban (frente al «teatro/representación de lo privado» de Moratín, por ejemplo) la persistencia del espacio público como autónomo; sino aún más: los Autos representaban la persistencia del espacio público en tanto que relleno además por una temática plenamente feudalizante y sacralizada.

En una palabra: no se trata, como decimos, de que el triunfo de la burguesía suponga la «elección» del espacio privado sobre el espacio público (que sería así visto como propio de los absolutismos y por eso rechazado, etc.). Se trata de que ahora no solo los temas, sino la estructura misma de ese espacio público se va a pretender hacer pasar por una transparencia directa del ámbito de lo privado. Y de un modo similar, es así como se van a poner verdaderamente en circulación (siempre a nivel ideológico, por supuesto) las teorías del «laissez-faire» y del «estado árbitro», paralelas a la del «contrato social»[3]: si el Estado es transparencia directa del ámbito privado, no debe –no puede– poseer ningún poder sobre tal ámbito, etc. Y solamente los ideólogos que en la nueva etapa del XVIII aún permanecen anclados en las perspectivas de la transición (los ideólogos, básicamente pequeño-burgueses, como Rousseau o Hegel), continuarán insistiendo en la valoración determinante de «lo público» o de la esfera estatal.

B) A partir de los Borbones (a lo largo del XVIII) se inicia en España la segunda fase de la Transición. Por lo que respecta al nivel público, ello implica la desaparición progresiva de la norma hegemónica organicista en la determinación de la producción ideológica en general (tanto a nivel teórico como a nivel literario); desaparición progresiva que no se da sin embargo en todos los aparatos públicos (no mayoritariamente en el aparato escolar –en cualquier grado– o en el púlpito), pero que sí supone que, pese a la persistencia de cierto tipo de discursos (y sobre todo de un inconsciente público evidente), la norma organicista va a ir desapareciendo como hegemónica y como reglamentación incontrovertible (la sátira de Villarroel o del P. Isla se dirige precisamente –respectivamente– contra la «escuela» y el «púlpito», y su validez se presenta como incontrovertida, en líneas generales,

pese al grueso espesor organicista que en tales elementos pervive; y no hablemos de Feijoo, tratando de abarcar toda la normatividad pública). Pero, como dijimos al principio, toda esta problemática se nos transparentará básicamente en torno a la polémica de los Autos Sacramentales[4], en torno, pues, a la problematización sobre cuál debe ser el sentido del teatro y en última instancia en torno a cuál debe ser el carácter y el valor del funcionamiento del nivel público. Admitir los Autos Sacramentales supondría admitir la sacralización del espacio público, presuponer que la Iglesia y el Estado deberían seguir estando fundidos, que la religión y la política eran una y la misma cosa. Toda la lucha de los iluministas y los racionalistas del XVIII, en nombre de la «razón burguesa», se centra en ese esfuerzo por lograr la delimitación entre «religión» y «política», o sea, en el esfuerzo por lograr que se imponga una visión no sacralizada de la sociedad, una visión en la que el elemento religioso pase sin más a formar parte de la conciencia individual, en vez de constituir la base de la ordenación social colectiva, etc. Solo en Alemania (donde la ideología de la Transición no se escinde en «burguesa», por un lado, y «feudalizante», por otro, sino que se presenta como un bloque desde mediados del XVIII) se defenderán las «autonomías»: Hegel respecto al Estado –y el drama–; y de Schiller a Novalis –todo el romanticismo pequeñoburgués– respecto al valor del «alma» pública en el teatro, etc. (o mejor: se defenderá la fusión del alma individual con el alma del mundo, con el alma de la naturaleza, etc., fusión que solo puede representarse, como tal, sobre la escena concluyendo en el operismo de Wagner, etcétera).

Fuera de Alemania, la ideología pública no se concibe ya como autónoma, porque no se concibe tampoco así el espacio público –o político–, sino que se les concibe a ambos (Estado y Teatro), decimos, como la transcripción directa del «espacio privado» y su verdad. Rousseau es la única excepción en cuanto para él la verdad privada no tiene su representación en el Estado o en el Teatro (ambos son «artificiales»), sino que la verdad privada tiene su representación en el reino de lo colectivo «natural»: la comunidad familiar y las fiestas populares, etc., respectivamente enfrentadas al Estado y al Teatro.

En España la cuestión será mucho más contradictoria: Moratín hablará contra los Autos Sacramentales en nombre de la verdad

«religiosa»: esta debe ser «privada», no inscribirse en la plaza pública, etc.[5]. Tanto si Moratín trata de «enmascarar» así su propuesta de desacralización como si «piensa» realmente así la sacralización, en cualquier caso, lo sintomático es que necesite aludir aún a una terminología «religiosa». Locke, Diderot y Voltaire están lejos. Los ilustrados españoles no podrán tampoco plantear –o «ver»– la necesidad de que el espacio público sea una transparencia de la verdad «privada» (de las relaciones sociales burguesas, etc.). Moratín lo planteará sólo respecto a la Escena: ese espacio público sí debe ser, ineludiblemente, transcripción de la moral privada, de las relaciones familiares, etc. Pero nada (o apenas nada) se dice respecto al Estado: para los ilustrados españoles el Estado no se puede convertir en «contrato»; solo les queda limpiar el espacio público de sus impregnaciones feudalizantes, convertirlo simplemente en poder estatal: ese será el objetivo máximo posible para los Borbones y para los ideólogos de nuestra Ilustración. Es así como se inicia la segunda fase de la Transición en España. Esta segunda fase no aparece en Inglaterra (ha sido «saltada») y en Francia supondrá claramente (cada vez más a partir de la brecha inevitable abierta desde Richelieu) la diferenciación entre Corte y Estado. Bastará identificar al Estado con el país (o con el «pueblo») para que la «Corte» aparezca como una excrecencia inútil, un cáncer superpuesto y lesivo que hay que extirpar. En Francia, pues, la segunda fase de la Transición, dado que sus bases se establecen a la vez muy temprana y muy sólidamente, se verá realizada, de hecho, como el momento de la lucha abierta (progresivamente ofensiva) de la burguesía contra el dominio político nobiliario, etc. En España en cambio no ocurre así: de ahí la especial peculiaridad de nuestro siglo XVIII (y por tanto también del XIX-XX, como es bien sabido); la dicotomización efectiva entre «Corte» y «Estado» (y la asimilación posterior entre «Estado» y «país», por consiguiente, desde la perspectiva burguesa: lo público como representación de la verdad privada) no llegará a darse prácticamente entonces entre las burguesías españolas.

Plantear aquí seriamente el problema es imposible. Solo queremos indicar que, en España, esa segunda fase de la Transición la podemos caracterizar, en general, como el resultado de un intercambio de papeles en las estructuras del nivel público. Solo a partir del XVIII se puede decir que este se «seculariza», esto es, que

son los valores (el funcionamiento, en consecuencia) de los intereses «ilustrados» (y por tanto burgueses en general) o, más estrictamente, los valores representativos del interés estatal directo (autónomo) los que van a ocupar el nivel público. Pero nada más: el «Estado» se pretenderá sin duda que sea representante del «país», pero no podrá impedirse, a la vez, la identificación entre el «Estado» y la «Corte». El famoso despotismo ilustrado cobra así en España una connotación previa y necesaria: cuando los ilustrados acuden al Estado para hacer sus reformas deben tener en cuenta que el Estado es a la vez el Rey (y por tanto que, tras el rey, se dibuja la existencia sólida de la organización nobiliaria). De ahí que los historiadores (y los luchadores liberales del XIX) hayan ejemplificado en Fernando VII el paradigma del llamado Estado Absolutista (y no en torno a los Reyes Católicos, como debería pensarse)[6], puesto que es en ese momento fernandino cuando todas las contradicciones estructurales implícitas en la «identificación/no-identificación» entre Estado y Corte llegan a su punto álgido. No se trata ahí solo de la problemática («jurídica») de la no-identificación entre «Estado» y «gobierno», como la plantearon ante todo los ideólogos liberales ingleses (y se fue adoptando de un modo u otro en las superestructuras administrativas de los diversos países, incluso en España, sobre todo tras la Restauración). Para establecer tal distinción «jurídica» se parte siempre del supuesto de que existe ya un solo modo de producción dominante, que es al que el nivel político representa (y «Estado» y «gobierno» se consideran, pues, como elementos inscritos únicamente en ese nivel político, y en consecuencia representantes siempre, en su base, no solo del nivel económico sino también de la estructura política en general correspondientes a ese modo de producción).

En el caso de la distinción entre Corte y Estado, a nivel de funcionamiento ideológico, o a nivel de funcionamiento político efectivo (y tal como se dan en España entre el XVIII y el XIX), el problema es muy otro: lo que ahí se juega es precisamente qué modo de producción va a ser el dominante y por tanto va a acabar por aniquilar al otro. Pues la clave es esta: seguimos en la Transición, no hemos salido de ella. La coexistencia contradictoria entre la organización burguesa y la organización nobiliaria persiste, por consiguiente. Y es más: esa sustitución de los intereses nobiliarios por parte de los intereses burgueses, que en general se

efectúa desde los Borbones hasta el fin del XIX, no supone en principio que la validez de tal sustitución alcance otros ámbitos que los de determinados aspectos del funcionamiento del Estado y de determinados aparatos estatales (pero no de todos); por tanto, esa «presencia» burguesa es perfectamente contradictoria y limitada desde la óptica del nivel público en general: de ahí el empeño ilustrado en reconvertir los diversos aparatos (la escuela y el ejército, la reconversión de los Hospitales en Hospicios, etc.), o en segregar aparatos propios (las «Sociedades Económicas de Amigos del País») tratando siempre de convertir, pues, al nivel público –a la «sociedad» en general– en transcripción de lo privado, y, por consiguiente, tratando de abrir una brecha para la identificación futura entre sociedad (privada) y Estado (público) en nombre de la Razón, etcétera.

Porque no consiguen dominar más que determinados elementos del nivel político, los programas ilustrados aparecen minoritarios y exasperadamente superestructurales. Pero no es culpa suya: por la importancia del nivel político en la Transición, los ilustrados tratan de utilizar ese poder para cavar la fosa de la organización nobiliaria; pero el hecho de que tengan que seguir recurriendo al poder estatal de la Transición –y que no puedan eliminarlo– más pronto o más tarde indicará, precisamente, que no han podido superar a la Transición, esto es, que aquí las relaciones burguesas no han podido vencer en su lucha clasista contra las relaciones nobiliarias. A lo largo del XIX todo este tejido contradictorio se complicará aún más, y a partir de la Restauración se trata ya de nuestra historia actual: de cualquier modo, resulta obvio que habría que estudiar las diferenciaciones de cada coyuntura, y, dentro de ella, la complejidad derivada del funcionamiento –entrelazado siempre, pero en cierto modo divergente– del nivel económico, el ideológico y el político en la formación social española a lo largo del XVIII y del XIX. Pero esto, obviamente, no nos incumbe a nosotros ahora. Digamos, pues, tan solo, para terminar, que el teatro español desde Moratín a Benavente (y estableciendo con ello un cierto «décalage» respecto al nivel político propiamente dicho) será ya siempre un teatro de «lo privado», incluso en los casos en que se trate de sublimar esa privatización, bien bajo el molde de la llamada «tragedia neoclásica» y del exacerbamiento romántico[7], o bien bajo el pretendido experimentalismo vanguardista posterior.

En nuestro teatro el escenario de lo público y su sacralización feudalizante murió definitivamente a partir de Calderón y su época. Exactamente igual –por una vez– que en el resto de las formaciones sociales europeas de la Transición. A la larga ni siquiera consiguió salvarse aquel teatro cortesano que alcanza en la etapa de Felipe IV su máximo esplendor y desarrollo, siempre intentando diferenciarse de algún modo del Corral. Si hemos visto en Calderón la máxima identificación entre teatro y corte, podemos concluir señalando la primera gran irrupción del teatro callejero en la corte: quizás La gloria de Niquea[8] representada en Aranjuez por la reina, la infanta María y sus damas, en abril de 1622. Como nos señala Antonio Hurtado de Mendoza: «Estas representaciones, que no admiten el nombre vulgar de comedia, y se le da de invención…» [9]. De la invención del corral de Lope a la invención de las invenciones cortesanas, llevadas al máximo por Calderón y los ingenieros/escenógrafos italianos, se desarrolla, pues, todo el arco de esta apasionante historia que hemos tratado de esbozar. Luego ya todo fue, en efecto, repetición decadente, refundiciones y una historia triste que conocemos demasiado: hasta que Moratín hijo y los ilustrados establecieron, como dijimos, no un arte nuevo de hacer comedias, sino un arte nuevo de hacer teatro[10].

---

[1] [Véase Jean Starobinski, 1789, Les emblèmes de la raison, París, Flammarion, 1973 (ed. cast: 1789, los emblemas de la razón, Madrid, Taurus, 1988, p. 15. Traducción, del texto citado, de JCR].

[2] [Véase Juan Carlos Rodríguez, «Matriz animista y relaciones mercantiles», en Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., pp. 347-364 (2017, pp. 323-338), y cfr. Alberto Marcos Martín, España en los siglos XVI, XVII y XVIII. Economía y sociedad, Barcelona, Crítica, 2000].

[3] [Véase Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas, cit., p. 57, n. 23 (2017, p. 51)].

[4] [Véase René Andioc, Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII, Madrid, Castalia, 1988 (2.a ed.); Ramón Esquer Torres, «Las

prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII. Clima que rodeó a la Real Orden de 1765», Segismundo, 2 (1965), pp. 187-227; Mario Hernández, «La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII: la Ilustración frente al Barroco», Revista de Literatura, 42/84 (1980), pp. 185-220; Antonio Domínguez Ortiz, «La batalla del teatro en el reinado de Carlos III», Anales de Literatura Española, 2 (1983), pp. 177-196; Víctor García Ruiz, «Los autos sacramentales en el XVIII: Un panorama documental y otras cuestiones», Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, XIX/1 (otoño 1994), pp. 61-82; Olga Bezhanova y Jesús Pérez Magallón, «La identidad nacional y Calderón en la polémica teatral de 1762-64», Revista de Literatura, LXVI/131 (2004), pp. 99-129, y Jesús Rubio Jiménez, «Censura y teatro en el siglo XVIII o la verdad de la mentira», Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, 19 (2013), pp. 57-84].

[5] [Véase Nicolás Fernández de Moratín, Desengaño al theatro español, respuesta al Romance liso, y llano, y defensa del Pensador, Madrid, 1762-1763, 3 vols., y también La Petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras, Madrid, Castalia/Comunidad de Madrid, 1996 (eds.: David T. Gies y Miguel Ángel Lama)].

[6] [Cfr. Javier Herrero, Los orígenes del pensamiento reaccionario español, Madrid, Edicusa, 1971 (2.a ed.: Madrid, Alianza Editorial, 1988; 3.a ed.: Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020); Paloma Cirujano, Teresa Elorriaga y Juan Sisinio Pérez Garzón, Historiografía y nacionalismo español (1834-1868), Madrid, Centro de Estudios Históricos-CSIC, 1985; Manuel Moreno Alonso, «La “fabricación” de Fernando VII», Ayer. Revista de Historia Contemporánea, 41 (2001), pp. 17-41; Juan Sisinio Pérez Garzón, «Modesto Lafuente, artífice de la historia de España», en Modesto Lafuente, Discurso preliminar. Historia General de España, Pamplona, Urgoiti, 2002, pp. ix-xcvii, e Ignacio Peiró Martín, Los guardianes de la Historia. La historiografía académica de la Restauración, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006 (2.a ed. ampliada)].

[7] Comprendo que este esquema, a nivel literario, es excesivo. Como he señalado otras veces en este aspecto, hay al menos tres romanticismos: el empirista anglosajón, el irracionalista francés y

las teoréticas alemanas que giran en torno a lo sublime y al nacionalismo, por supuesto (desde Hamann y Herder a Bismarck o Wagner).

[8] [Véase, como hemos apuntado con anterioridad, Juan de Tassis (conde de Villamediana), «La Gloria de Niquea», en Obras, Madrid, Castalia, 1980, «Prólogo, acotación general y loa» en pp. 359-374 (ed.: José Manuel Rozas), y La Gloria de Niquea. Una invención en la Corte de Felipe IV, Aranjuez, Doce Calles, 1991 (eds.: M.a Teresa Chaves Montoya y Felipe B. Pedraza)].

[9] [Véase Antonio Hurtado de Mendoza, Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey Nuestro Señor d. Felipe IV, Madrid, Juan de la Cuesta, 1623, p. 4. También cfr. Antonio Hurtado de Mendoza, Obras poéticas, Madrid, RAE, 1947-1948, vol. I (ed.: Rafael Benítez), y «Relación de Antonio Hurtado de Mendoza sobre la representación de La gloria de Niquea del Conde de Villamediana (1622)», en Teresa Ferrer Valls, Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudios y documentos, Valencia, Universitat de València, 1993, pp. 283-295, cita en p. 283].

[10] [Véase, para este «arte nuevo de hacer teatro», las publicaciones de Juan Carlos Rodríguez: «Lenguaje de la escena. Escena árbitro/Estado árbitro (Notas sobre el desarrollo del teatro desde el siglo XVIII a nuestros días)» (1975), en La norma literaria, cit., pp. 129-197; «Loa de la dialéctica (Prólogo a un libro)», en Jesús Montoya Martínez y Juan Paredes Núñez (eds.), Estudios románicos dedicados al profesor Andrés Soria Ortega. En el XXV aniversario de la Cátedra de Literatura Románica, Granada, Universidad de Granada/Departamento de Filología Románica, 1985, vol. II, pp. 433-442; Moratín o el Arte Nuevo de hacer Teatro (Con la edición facsímil de la Vida de Guillermo Shakespeare y la traducción de Hamlet de Leandro Fernández de Moratín), Granada, Caja General de Ahorros, 1991; «La Ilustración y la invención de la naturaleza humana (Shakespeare, Beaumarchais y Moratín en el Escenario de las Luces)», en Tras la muerte del aura (En contra y a favor de la Ilustración), cit., pp. 137-208, y «La Ilustración y la invención de la naturaleza humana (Moratín en el laberinto de las luces)», Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, 19 (2013), pp. 27-56].

Bibliografía citada

Abad Nebot, Francisco, «Sobre el concepto literario de Siglo de Oro: su origen y su crisis», Anuario de Estudios Filológicos, IX (1986), pp. 13-22.

Adam, Antoine, Du mysticisme à la révolte: les jansénistes du XVIIe siècle, París, Fayard, 1968.

Adorno, Theodor W., «Museo Valéry-Proust», en Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad, Barcelona, Ariel, 1962, pp. 187-200 (trad.: Manuel Sacristán). Nueva ed.: Crítica de la cultura y sociedad. I, Madrid, Akal, 2008.

Alarcón y Mendoza, Juan Ruiz de, Elogio descriptivo a las fiestas que la Magestad del Rey Felipe III hizo por su persona en Madrid a 21 de agosto de 1623 años, a la celebración entre el serenísimo Carlos Estuardo, Príncipe de Inglaterra, y la serenísima María de Austria, Infanta de Castilla, en Juan Eugenio Hartzenbusch, Comedias Escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio, juntas en colección y ordenadas. Tomo Cuarto, Madrid, BAE, 1901, pp. 583-588.

—, Elogio descriptivo a las fiestas que la Magestad del Rey Felipe III hizo por su persona en Madrid a 21 de agosto de 1623 años, a la celebración…, ed. electrónica (2000) de Rafael Iglesias, en «Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes» (https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv9842).

Albiac, Gabriel, La Sinagoga Vacía. Un estudio de las fuentes marranas del espinosismo, Madrid, Hiperión, 1989 (2.a edición actualizada: Madrid, Tecnos, 2013).

—, Sumisiones voluntarias. La invención del sujeto político: De Maquiavelo a Spinoza, Madrid, Tecnos, 2011 (ed.: Alberto Mira Almodóvar).

—, «El siglo de la Comedia», en Pierre Nicole y otros, Querella del

Teatro, Madrid, Tecnos, 2021, pp. ix-l (ed., trad., introd., y notas: Gabriel Albiac).

Albiñana, Salvador, «Notas sobre decadencia y arbitrismo», Estudis. Revista de Historia Moderna, 20 (1994), pp. 9-28.

Alcalá Galvé, Ángel, «Góngora y Juan de Pineda. Escaramuzas entre el poeta y el inquisidor», en VV.AA., Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez, Madrid, FUE, 1986, vol. III, pp. 1-19.

Alcázar, Jorge, «Parodia escatológica en dos poemas de Swift: "The Lady's Dressing Room" y "Cassinus and Peter"», Anuario de Letras Modernas, 12 (2004), pp. 95-106.

Alciato, Andrea, Emblemas, Madrid, Akal, 1985 (ed.: Santiago Sebastián).

Alemán, Mateo, Guzmán de Alfarache, Madrid, Cátedra, 1987, 2 vols. (ed.: José María Micó).

Alonso, Amado, «Vida y creación en la lírica de Lope de Vega», Cruz y Raya, XXXIV (1936), pp. 65-106 (reimp. en: Amado Alonso, Materia y forma en poesía, Madrid, Gredos, pp. 108-145).

—, «Sentimiento e intuición en la lírica», en Materia y forma en poesía, pp. 11-20.

Alonso, Dámaso, Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, Madrid, Gredos, 1950 (1962, 2.a ed. corregida y aumentada).

—, Poetas españoles contemporáneos, Madrid, Gredos, 1952.

—, Menéndez Pelayo, crítico literario (Las palinodias de Don Marcelino), Madrid, Gredos, 1956 (reimp. en: Obras Completas. IV. Estudios y ensayos sobre literatura, pp. 11-84).

—, Góngora y el «Polifemo». Fábula de Polifemo y Galatea. Edición comentada y anotada, Madrid, Gredos, 1974, 3 vols.

—, Estudios y ensayos gongorinos, Madrid, Gredos, 1982 (3.a ed.).

—, Obras Completas, V. Góngora y el gongorismo, 1, Madrid, Gredos, 1978.

—, Obras Completas, VI. Góngora y el gongorismo, 2, Madrid, Gredos, 1982.

—, Obras Completas, VII. Góngora y el gongorismo, 3, Madrid, Gredos, 1998.

—; Galvarriato de Alonso, Eulalia, Para la biografía de Góngora: Documentos desconocidos, Madrid, Gredos, 1962.

—, «Algunas novedades para la biografía de Góngora», en F. Pierce y C. A. Jones (eds.), Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Oxford (6-11 de septiembre de 1962), Oxford, The Dolphin Book, 1964, pp. 25-46 (reimp. en: Obras completas. VI, pp. 11-36).

—, «Alusión y elusión en la poesía de Góngora», Revista de Occidente, XIX/56 (febrero 1928), pp. 318-338 (reimp. en: Estudios y ensayos gongorinos, pp. 92-113, y en Obras Completas. V, Madrid, Gredos, 1978, pp. 318-338).

—, «Antología poética en honor de Góngora, recogida por Gerardo Diego», Revista de Occidente, XVIII/54 (diciembre 1927), pp. 396-401.

—, «Claridad y Belleza de las Soledades», en Estudios y Ensayos gongorinos, pp. 66-91.

—, «Cómo contestó Pellicer a la befa de Lope», en Obras Completas. Vol. V., pp. 676-696.

—, «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», en Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, pp. 531-618 (2.a ed., pp. 497-580).

—, «El sitio de Bredá y el sitio de Góngora», en Góngora y el «Polifemo». I, pp. 388-389 (reimp. en: Obras Completas. VI, pp. 193-202).

—, «Góngora y la censura de Pedro de Valencia», en «Temas

gongorinos», Revista de Filología Española, 14 (1927), pp. 329-404 (reimp. en: Estudios y ensayos gongorinos, pp. 286-310, y en Obras Completas. V, pp. 495-517).

—, «Góngora y la literatura contemporánea», en Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, Extra 2 (1931-1932), pp. 246-284 (reimp. en: Estudios y Ensayos gongorinos, pp. 518-567, y en Obras Completas. V, pp. 725-770).

—, «Góngoras, Argotes y Saavedras, unidos para una querella», Philology Quarterly, LI (1972), pp. 218-244 (reimp. en: Obras Completas. VI, pp. 117-151).

—, «La correlación en la poesía de Góngora», en Estudios y ensayos gongorinos, pp. 222-247 (reimp. en: Obras Completas. V).

—, «La correlación poética en Lope (de la juventud a la madurez)», Revista de Filología Española, XLIII (1960), pp. 355-398.

—, «La muerte violenta de un sobrino de Góngora», Cuadernos Hispanoamericanos, LIII/158 (febrero 1963), pp. 177-203 (reimp. en: Obras Completas. VI, pp. 83-116).

—, «La primitiva versión de las Soledades (Tres pasajes corregidos por Góngora)», en Estudios y ensayos gongorinos, pp. 276-285 (reimp. en: Obras Completas. V, pp. 423-442).

—, «Las Obras en verso del Homero español. Hechos y problemas en torno a la edición de Vicuña», en Luis de Góngora, Obras en verso del Homero español, que recogió Juan López de Vicuña, pp. xi-liv (reimp. en: Obras Completas. VI, pp. 455-500).

—, «Lope de Vega, símbolo del Barroco», en Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, pp. 373-423 (2.a ed., pp. 417-478).

—, «Una generación poética (1920-1936)», Finisterre, 2.a época, 1 (marzo 1948), pp. 193-220 (reimp. en: Poetas españoles contemporáneos, pp. 167-192, y en Obras Completas. IV. Estudios y ensayos sobre literatura, Madrid, Gredos, 1975, pp. 547-593).

Alonso Cortés, Narciso, La muerte del Conde de Villamediana,

Valladolid, Imprenta del Colegio Santiago, 1928.

Alonso Veloso, María José, «El Comento contra setenta y tres estancias atribuido a Quevedo: observaciones en torno a su autoría, edición y anotación», La Perinola, 11 (2007), pp. 11-34.

—, «La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y el contenido de la "Musa décima"», La Perinola, 12 (2008), pp. 269-334.

—, «Noticia sobre un manuscrito del Tribunal de la justa venganza», Revista de Filología Española, XCVII/1 (julio 2017), pp. 9-34.

—, «Quevedo censurado: la censura que forzó la reescritura de Política de Dios», Bulletin of Spanish Studies, 97/6 (2020), pp. 897-928.

—, «Edición de una invectiva inédita contra Quevedo: Respuesta al libro intitulado "Política de Dios"», Nueva Revista de Filología Hispánica, LXXI/1 (2023), pp. 155-253.

— y Candelas Colodrón, M. Ángel, «Los poemas de Quevedo incluidos en la Primera parte de flores poetas ilustres (1605) de Pedro de Espinosa», Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, 13/2 (2007), pp. 63-80.

Althusser, Louis, Montesquieu. La politique et l'histoire, París, PUF, 1959 (ed. cast.: Montesquieu, la política y la historia, Madrid, Ciencia Nueva, 1968. Trad.: M.a Esther Benítez. Nueva ed.: Barcelona, Ariel, 1974).

—, Pour Marx, París, François Maspero, 1965 (ed. cast.: La revolución teórica de Marx, México, Siglo XXI, 1968. Trad.: Marta Harnecker).

—, «El Piccolo, Bertolazzi y Brecht (Notas acerca de un teatro materialista)», en La revolución teórica de Marx, pp. 107-12.

—, «La "coupure"», en Éléments d'autocritique, París, Hachette, 1974, pp. 17-39 (ed. cast.: «La "ruptura"», en Elementos de autocrítica, Barcelona, Laia, 1975, pp. 13-27).

—, «La solitude de Machiavel», Future Antérieur, 1 (primavera 1990), pp. 26-40 (ed. cast.: «Soledad de Maquiavelo», en La soledad de Maquiavelo. Marx, Maquiavelo, Spinoza, Lenin, Madrid, Akal, 2008, pp. 331-346).

—, «Machiavel et nous (1972-1986)», en Écrits Philosophiques et Politiques. Tome II, París, Stock/Imec, 1995, pp. 39-173 (ed. cast.: Maquiavelo y nosotros, Madrid, Akal, 2004).

—, «Machiavel (1962)», en Politique et Histoire, de Machiavel à Marx. Cours à l'École normale supérieure de 1955 à 1972, París, Seuil, 2006, pp. 193-254 (ed. cast.: «Maquiavelo (1962)», en Política e historia. De Maquiavelo a Marx. Cursos en la Escuela Normal Superior 1955-1972, Buenos Aires, Katz, 2007, pp. 187-246).

—, Machiavel et nous, París, Tallandier, 2009 (con textos de Étienne Balibar y François Matheron).

—, «Projet de réponse à Pierre Vilar (sans date: 1972? 1973?)», en Louis Althusser, Ecrits sur l'histoire (1963-1986), París, PUF, 2018, pp. 99-102 (ed. cast.: «Proyecto de respuesta a Pierre Vilar (sin fecha: ¿1972? ¿1973?)», en Escritos sobre la historia (1963-1986), Santiago de Chile, Pólvora-Doble Conciencia, 2019, pp. 77-79).

Alvar Ezquerra, Antonio, «Roma, al final del camino», Cuadernos del CEMYR, 6 (1998), pp. 147-178.

Álvarez Barrientos, Joaquín, «Menéndez Pelayo, tradicionalista renovador», en Marcelino Menéndez Pelayo, Literatura y nación. Preliminares de historia literaria (Una Antología), pp. v-clxxii.

Álvarez Hernández, Antonio, «Fuentes y originalidad en un soneto de Quevedo consagrado a Roma, sepultada en sí misma», Canente, 6 (1989), pp. 15-27.

Amescua, Antonio Mira de, Teatro. I. El esclavo del demonio. Pedro Telonario, Madrid, Espasa-Calpe, 1971 (ed.: Ángel Valbuena Prat).

—, El esclavo del demonio, Madrid, Cátedra, 1980 (ed.: James Agustín Castañeda).

Amselem-Szende, Line, «Encarnación de Lope de Vega en los Soliloquios amorosos de un alma a Dios», Criticón, 87-89 (2003), pp. 19-34.

Anderson, Perry, El Estado absolutista, Madrid, Siglo XXI, 1987.

Andioc, René, Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII, Madrid, Castalia, 1988 (2.a ed.).

Anónimo, Journal d'un bourgeois de París, de 1405 à 1449, París, Le Livre de Poche, 1990 (trad. cast. parcial: Diario de un burgués en París, en Manuel Granell y Antonio Dorta [eds.], Antología de diarios íntimos, Barcelona, Labor, 1962, pp. 1-12).

Aragüés Aldaz, José, «Locos y simples de Cristo en las letras de la Contrarreforma: vindicación de un tema hagiográfico», Rilce, 36/2 (2020), pp. 572-600.

Aranda Pérez, Francisco José y Damiao Rodrigues, José, De Re Publica Hispaniae. Una vindicación de la cultura política en los reinos ibéricos en la primera modernidad, Madrid, Sílex, 2008.

Arellano, Ignacio, Poesía satírico-burlesca de Quevedo, Pamplona, Universidad de Navarra, 1984 (nueva ed.: Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2003).

—, «Teoría dramática y práctica teatral. Sobre el teatro aúlico y político de Bances Candamo», Criticón, 42 (1988), pp. 169-193.

—, «Bances Candamo, poeta aúlico. Teoría y práctica en el teatro cortesano del postrer Siglo de Oro», Iberorromania, 27-28 (1988), pp. 42-60.

— y Mata, Carlos, Vida y obra de Lope de Vega, Madrid, Homo Legens, 2011.

Arendt, Hannah, Los orígenes del totalitarismo (1951), Madrid, Alianza Editorial, 1981, 3 vols.

—, On Revolution, Nueva York, Penguin, 1956 (ed. cast.: Sobre la revolución, Madrid, Revista de Occidente, 1967).

—, Between Past and Future. Six Exercises in Political Thought, Nueva York, The Viking Press, 1961.

—, La condición humana, Barcelona, Seix-Barral, 1974.

Arias Krause, Juan Ignacio y Landaeta Mardones, Patricio, «Comedia de la política y políticas de la comedia. Ensayo de teología política», Atalanta, 5/1 (2017), pp. 63-81.

Ariza Canales, Manuel, Retratos del Príncipe Cristiano: de Erasmo a Quevedo, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1995.

Aron, Raymond, Introduction à la philosophie de l'histoire. Essai sur les limites de l'objectivité historique, París, Gallimard, 1938 (ed. cast.: Introducción a la filosofía de la historia. Ensayo sobre los límites de la objetividad histórica, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1984, 2 vols.).

Aróstegui, María del Pilar, «La dramaturgia de Juan Timoneda», Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, 48 (1972), pp. 201-230.

Arrighi, Giovanni, El largo siglo XX. Dinero y poder en los orígenes de nuestra época, Madrid, Akal, 1999.

Arróniz, Othón, La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española, Madrid, Gredos, 1969.

—, Teatros y escenarios del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1977.

Artigas, Miguel, Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico, Madrid, Tip. Revista de Archivos/RAE, 1925.

Asensio, Eugenio, Itinerario del Entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo, Madrid, Gredos, 1971 (2.a ed.).

—, La España imaginada de Américo Castro, Barcelona, El Albir, 1976 (2.a ed. corregida y aumentada: Barcelona, Crítica, 1992).

—, «Breve réplica a don Américo Castro», Ínsula, 251 (octubre 1967), p. 5.

—, «Reloj de arena y amor en una poesía de Quevedo (fuentes italianas y derivaciones españolas)», Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica, 7 (1987), pp. 17-32.

—, «Releyendo a Américo Castro al cabo de quince años», en Eufemio Lorenzo Sanz (coord.), Proyección histórica de España en sus tres culturas, Castilla y León, América y el Mediterráneo (Actas del Congreso celebrado en Medina del Campo, 1991), Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, vol. II, pp. 237-252.

Aston, Trevor (comp.), Crisis en Europa, 1560-1660, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

Astrana Marín, Luis, Epistolario completo de Don Francisco de Quevedo-Villegas, Reus, Instituto Madrid, 1946.

Aubrun, Charles V., La comedia española, Madrid, Taurus, 1968.

—, «Nouveau public, nouvelle comédie à Madrid au XVIIe siècle», en VV.AA., Dramaturgie et société. Rapports entre l'oeuvre théâtrale, con interprétation et son public, aux XVIe et XVIIe siècles, París, C.N.R.S., 1968, tomo I, págs. 1-7.

Auerbach, Erich, «VII. Adán y Eva», en Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental, México, FCE, 1950, pp. 139-165.

—, «Sermo humilis», en Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media, Barcelona, Seix-Barral, 1969, pp. 30-69.

Azaña, Manuel, Ensayos sobre Valera, Madrid, Alianza Editorial, 1970 (ed.: Juan Marichal).

Baasner, Frank, «Una época controvertida. La polémica sobre el Siglo de Oro en la historiografía española de los siglos XVIII y XIX», Revista de Literatura, LX/119 (1998), pp. 57-78.

Balibar, Étienne, «Sur les concepts fondamentaux du matérialisme historique», en Louis Althusser y otros, Lire le Capital (1965), París, Quadrige/PUF, 1996, pp. 419-568 (ed. cast.: «Acerca de los conceptos fundamentales del materialismo histórico», en Louis

Althusser; Étienne Balibar, Para leer «El Capital», México Siglo XXI, 1983, pp. 217-335).

— y Wallerstein, Immanuel, Race, nation, clase. Les identités ambiguës, París, La Découverte, 1988 (ed. cast.: Raza, nación, clase. Las identidades ambiguas, Barcelona, Dirección Única, 2018).

Bances Candamo, Francisco, Theatro de los teatros de los passados y presentes siglos, Londres, Tamesis, 1970 (ed.: Duncan W. Moir).

Barbero, Abilio y Vigil, Marcelo, La formación del feudalismo en la Península Ibérica, Barcelona, Critica, 1978.

Barthes, Roland, Sur Racine, París, Seuil, 1963 (ed. cast.: Sobre Racine, Madrid, Siglo XXI, 1992).

—, Critique et vérité, París, Seuil, 1966 (ed. cast.: Crítica y verdad, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972).

Bartra, Roger, Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro, Barcelona, Anagrama, 2001.

Bataillon, Marcel, «Essai d'explication de l'auto sacramental», Bulletin Hispanique, 42/3 (1940), pp. 193-212 (trad.: «Ensayo de explicación del auto sacramental», en Marcel Bataillon, Varia lección de clásicos españoles, Madrid, Gredos, 1964, pp. 183-205).

—, Los jesuitas en la España del siglo XVI, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2010.

Belenguer, Ernesto, «La crisis económica de Europa en el siglo XVII. Algunas precisiones en torno a su disparidad bibliográfica», Mayurqa, 19/1 (1979-1980), pp. 147-171.

Bénichou, Paul, Morales du grand siècle, París, Gallimard, 1948 (ed. cast.: Imágenes del hombre en el clasicismo francés, México, FCE, 1984).

Bénichou-Roubaud, Sylvia, «Quevedo helenista (El Anacreón castellano)», Nueva Revista de Filología Hispánica, XIV/1-2 (enero-junio 1960), pp. 51-72.

Benigno, Francesco, «Volver a pensar en la crisis del siglo XVII», en Espejos de la revolución. Conflicto e identidad política en la Europa moderna, Barcelona, Crítica, 2000, pp. 47-70 y 225-242.

Benjamin, Walter, El origen del drama barroco alemán, Madrid, Taurus, 1990 (trad.: José Muñoz Millanes).

—, El origen del «Trauerspiel» alemán, en Obras. Libro I/Vol. 1, Madrid, Abada, 2006, pp. 217-459 (trad.: Alfredo Brotons Muñoz).

Betti, Miguel, «La perla o la rosa. Góngora según Borges», Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos, 8 (2021), pp. 231-258.

Beverley, John, Una modernidad obsoleta. Estudios sobre el Barroco, Los Teques, ALEM, 1997.

—, «Class or caste: A critique of the Américo Castro thesis», Ideologies & Literature, New Series, II/1 (primavera 1987), pp. 125-133.

Bezhanova, Olga y Pérez Magallón, Jesús, «La identidad nacional y Calderón en la polémica teatral de 1762-64», Revista de Literatura, LXVI/131 (2004), pp. 99-129.

Blanco, J. J., «Grandeza y escatología: el oro y el culo», en Cuestiones quevedescas: cinco lecciones, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 2000, pp. 31-60.

Blanco, Mercedes, «Lienzos de Flandes: las Soledades y el paisaje pictórico», en VV.AA., Actas del IV Congreso Internacional de AISO, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, vol. I, pp. 263-274.

—, «Quevedo lector de Malvezzi», La Perinola, 8 (2004), pp. 77-108.

—, «Fragmentos de un discurso satírico en Góngora», en Carlos Vaíllo y Ramón Valdés (eds.), Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro, Madrid, Castalia, 2006, pp. 11-34.

—, «La polémica como fermento creativo en el Lope de la vejez (1621-1635)», Anuario Lope de Vega, 14 (2008), pp. 37-66.

—, Góngora o la invención de una lengua, León, Universidad de León, 2012 (2.a ed. revisada y ampliada: 2016).

—, Góngora heroico. Las «Soledades» y la tradición épica, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012.

—, «La polémica en torno a Góngora (1613-1630). El nacimiento de una nueva conciencia literaria», Mélanges de la Casa de Velázquez, 42/1 (2014), pp. 49-70.

— y Montero Juan (coords.), Controversias y poesía (De Garcilaso a Góngora), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019.

Blecua, Alberto, «De algunas obras atribuidas a Lope de Rueda», Boletín de la Real Academia Española, LVIII (1978), pp. 403-434.

—, «El concepto de Siglo de Oro» (1978), en Leonardo Romero Tobar (ed.), Historia literaria/Historia de la literatura, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, pp. 115-160.

Blecua, José Manuel, «Introducción», en Lope de Vega, Obras poéticas, I, Barcelona, 1969, pp. vii-lxx.

—, «Introducción», en Francisco de Quevedo, Poesía metafísica y amorosa, Madrid, Cupsa, 1976, pp. ix-xlviii.

—, Floresta de Lírica Española, Madrid, Gredos, 1979.

—, Poesía de la Edad de Oro. II. Barroco, Madrid, Castalia, 1984.

—, «Sobre un célebre soneto de Quevedo», Ínsula, 31 (julio 1948), p. 3 (reimp. en: Sobre el rigor poético en España, y otros ensayos, Barcelona, Ariel, 1977, pp. 91-97, y en Gonzalo Sobejano (ed.), Francisco de Quevedo, pp. 287-290).

—, «Un ejemplo de dificultades. El Memorial “Católica, sacra, real Majestad”», Nueva Revista de Filología Hispánica, 8/2 (abril-junio 1954), pp. 156-173.

—, «Los Ocios del Conde de Rebolledo», en Adolfo Sotelo (coord.), Homenaje al profesor Antonio Vilanova, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, pp. 95-119 (reimp. en: José Manuel Blecua,

Homenajes y otras labores, Zaragoza, Diputación Provincial/ Institución Fernando el Católico, 1990, pp. 241-250).

Blüher, Karl Alfred, Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII, Madrid, Gredos, 1983.

Bodei, Remo, y otros, Barroco y Neobarroco, Madrid, Visor/Círculo de Bellas Artes, 1993.

Boileau, Nicolas, «Poética», en Aníbal González Pérez (ed.), Aristóteles. Horacio. Boileau. Poéticas, Madrid, Editora Nacional, 1982, pp. 48-55 y 145-189.

Bonilla, Rafael y Mazzochi, Giuseppe (eds.), La hidra barroca. Varia lección de Góngora, Sevilla, Junta de Andalucía/Consejería de Cultura, 2008.

Borges, Jorge Luis, Historia universal de la infamia, en Obras completas. Vol. I, Barcelona, Emecé, 1989.

—, «De las alegorías a la novela», en Otras Inquisiciones (1952), Obras Completas, vol. II, Barcelona, Emecé, 1989, pp. 338-340.

—, «Para el Centenario de Góngora», Martín Fierro, IV/41 (28 de mayo de 1927), p. 1.

—, «Discurso de Don Jorge Luis Borges (Homenaje a Góngora)», Boletín de la Academia Argentina de las Letras, XXVI/101-102 (julio-diciembre 1961), pp. 391-395 (reimp. en: Hispamérica, XVII/50 (agosto 1988), pp. 66-69).

Boscán, Juan, Poesía, Madrid, Akal, 1999 (ed.: Pedro Ruiz Pérez).

Bourdieu, Pierre, Homo academicus, París, Minuit, 1984 (ed. cast.: Homo academicus, Madrid, Siglo XXI, 2008).

Brochero, Luis, Discurso problemático del uso de los coches: en que proponen las conveniencias que tienen y las inconveniencias que causan, Sevilla, Simón Fajardo, 1626.

Brown, Jonathan, Imágenes e ideas en la pintura española del siglo

XVII, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

— y Elliott, John H., Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

Brown, Norman O., Eros y Tánatos. El sentido psicoanalítico de la historia, México, Joaquín Mortiz, 1980.

Buci-Glucksmann, Christine, La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin, París, Galilée, 1984.

—, La Folie du voir. De l'esthétique baroque, París, Galilée, 1986.

Butor, Michel, «La alquimia y su lenguaje», en Sobre Literatura. Estudios y conferencias 1948-1959, Barcelona, Seix Barral, 1960, pp. 14-24.

Cacho Blecua, María Teresa, «Los Argensola en Italia», Argensola, 199 (2009), pp. 187-210.

Cacho Casal, Rodrigo, «Quevedo contra todos: la segunda parte de la Política de Dios y su contexto», Bulletin of Hispanic Studies, 87/8 (2010), pp. 897-920.

Calabrese, Omar, L'età neobarocca, Roma-Bari, Laterza, 1987 (ed. cast.: La era neobarroca, Madrid, Cátedra, 1989).

Calderón de la Barca, Pedro, Obras Completas. Vol. II. Dramas, Madrid, Aguilar, 1969 (ed.: Ángel Valbuena Prat).

—, Comedias, III, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 2007 (ed.: D. W. Cruickshank).

—, Dramas de honor. I. A secreto agravio, secreta venganza, Madrid, Espasa-Calpe, 1956 (ed.: Ángel Valbuena Briones).

—, Dramas de honor. II. El médico de su honra y El pintor de su deshonra, Madrid, Espasa-Calpe, 1956 (ed.: Ángel Valbuena Briones).

—, A secreto agravio, secreta venganza, Madrid, Cátedra, 2011 (ed.: Erik Coenen).

—, El Gran Teatro del Mundo, Madrid, Alhambra, 1981 (ed.: Domingo Ynduráin).

—, El Gran Teatro del Mundo, Barcelona, Crítica, 1997 (ed. y «Estudio preliminar»: John J. Allen y Domingo Ynduráin).

—, Dos tragedias. El médico de su honra. La hija del aire, Madrid, Editora Nacional, 1978 (ed.: José M.a Díez Borque).

—, El médico de su honra, Madrid, Castalia, 1984 (ed.: D. W. Cruickshank).

—, El nuevo palacio del Retiro, en Obras Completas. Vol. 3, Madrid, Aguilar, 1952, pp. 131-152 (ed.: Ángel Valbuena Prat).

—, El nuevo palacio del Retiro, Pamplona- Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1998 (ed.: Alan K.G. Paterson / Serie de Autos sacramentales completos de Calderón, n.o 19).

—, El pintor de su deshonra, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 2011 (ed.: A. K.G. Paterson).

—, En la vida todo es verdad y todo mentira, Londres, Tamesis, 1971 (ed.: D. W. Cruickshank).

—, La fiera, el rayo y la piedra, Madrid, Cátedra, 1989 (ed.: Aurora Egido).

—, La vida es sueño (Comedia, auto y loa), Madrid, Alhambra, 1980 (ed.: Enrique Rull).

—, La vida es sueño, Madrid, Castalia, 1994 (ed.: José M. Ruano de la Haza).

Campbell, Ysla, «Honor y burguesía en Las firmezas de Isabela», Nueva Revista de Filología Hispánica, XXXVII/1 (1989), pp. 143-158.

Campo Tejedor, Alberto del, «El pobre de San José. Devoción y desacralización cómica», en El Rito y la Risa. Ensayos sobre la burla en la religión cristiana, Madrid, Mitáforas, 2020, pp. 115-159.

Canavaggio, Jean (ed.), La Comedia, Madrid, Casa de Velázquez, 1995.

Candelas Colodrón, Manuel A., Quevedo en la polémica del patronato jacobeo, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.

—, «El Quevedo del Tribunal de la Justa Venganza», Bulletin Hispanique, 116/1 (junio 2014), pp. 107-120.

Canguilhem, Georges, «Le concept et la vie», Revue Philosophique de Louvain, 64/82 (mayo 1966), pp. 193-223 (ed. cast.: «El concepto y la vida», en Estudios de historia y filosofía de las ciencias, Buenos Aires, Amorrortu, 2009, pp. 357-387).

—, «Le cerveau et la pensée», en VV.AA., Georges Canguilhem Philosophe, historien des sciences, París, Albin Michel, 1991, pp. 11-33 (trad.: «El cerebro y el pensamiento», Revista Colombiana de Psicología, 5-6 (1997), pp. 18-29).

Cantarino, Elena, De la Razón de Estado a la razón de estado del individuo. Tratados político-morales de Baltasar Gracián (1627-1647), Valencia, Universitat de València, 1996.

—, «El concepto de razón de Estado en los tratadistas de los siglos XVI y XVII (Botero, Rivadeneira y Settala)», Res Publica, 2 (1998), pp. 7-24.

—, «Gracián y la política: modelo y teoría de la Razón de Estado», Conceptos. Revista de Investigación Graciana, 3 (2006), pp. 101-115.

—, «Baltasar Gracián y la razón de Estado. El político don Fernando el Católico: del modelo a la teoría y de la teoría al modelo», eHumanista. Journal of Iberian Studies, 31 (2015), pp. 342-356.

— y Blanco, Emilio (coords.), Diccionario de conceptos de Baltasar Gracián, Madrid, Cátedra, 2005.

Cañas Murillo, Jesús, «Corte y academias literarias en la España de Felipe IV», Anuario de Estudios Filológicos, 35 (2012), pp. 5-26.

Cappelli, Federica, «Hacia una definición del papel de Quevedo en

Italia», La Perinola, 21 (2017), pp. 17-40.

Carrascal Antón, Federico, Don Rodrigo Calderón: entre el poder y la tragedia, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1997.

Carrasco, Raphaël; Molinie, Annie y Pérez, Béatrice (dirs.), La pureté de sang en Espagne. Du lignage à la race, París, Presses de l'Université París-Sorbonne, 2011.

Carreira, Antonio, Gongoremas, Barcelona, Península, 1998.

—, Nuevos gongoremas, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2021.

—, «La controversia en torno a las Soledades. Un parecer desconocido, y edición crítica de las primeras cartas», en Francis Cerdan (ed.), Hommage à Robert Jammes, Toulouse, Presses Universitaires de Midi, 1994, pp. 151-171 (reimp. en: Gongoremas, pp. 239-266).

—, «El conceptismo de Góngora y el de Quevedo» y «Presencia de Góngora en la poesía de Quevedo», en Nuevos gongoremas, pp. 81-105 y 391-409.

—, «Retrato de un artista nada adolescente», Artenuevo. Revista de Estudios Áureos, 8 (2021), pp. 278-296.

Carreño, Antonio, Que en tantos cuerpos vive repetido (Las voces líricas de Lope de Vega), Madrid, Cátedra, 2020.

Carrillo Morell, Dayron, «"Los muros de la patria mía" y la autorreflexión como cualidad discursiva en el "Salmo XVII" de Quevedo», Theory Now. Journal of Literature, Critique and Thought, 2/1 (2019), pp. 71-86.

Carrillo de Sotomayor, Luis, Libro de la Erudición Poética, o lanzas de las musas contra los indoctos, desterrados del amparo de su deidad, Sevilla, Alfar, 1987 (ed.: Angelina Costa).

—, Obras, Madrid, Castalia, 1990 (ed.: Rosa Navarro Durán).

Cascales, Francisco de, Cartas filológicas, Madrid, Espasa-Calpe, 1951, 3 vols. (ed.: Justo García Soriano).

—, Cartas sobre la poesía nueva de don Luis de Góngora, en ed. electrónica (2018) de Mercedes Blanco y Margherita Mulas (https://books.openedition.org/esb/2093).

Cassirer, Ernst, El mito del Estado, México, FCE, 1968 (trad.: Eduardo Nicol).

Castanien, Donald G., «Quevedo's Version of Epictetus' Encheiridion», Symposium. A Quarterly Journal in Modern Literatures, XVIII/1 (1964), pp. 68-78.

Castillo Bejarano, Rafael, La aristocracia en el Parnaso: La militancia política del Conde de Villamediana, Rhode Island, Brown University, 2017.

Castro, Américo, «Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII», Revista de Filología Española, III/1 (enero-marzo 1916), pp. 1-50.

—, De la edad conflictiva. Crisis de la cultura española en el siglo XVII, Madrid, Taurus, 1976 (4.a ed.).

—, El pensamiento de Cervantes, Barcelona, Noguer, 1972 («Nueva edición ampliada y con notas del autor y de Julio Rodríguez-Puértolas»).

—, El pensamiento de Cervantes, Barcelona, Crítica, 1987 (Reedición facsímil de la primera edición, 1925).

—, El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos. Obra Reunida. Volumen Uno, Madrid, Trotta, 2002 (Prólogo: Julio Rodríguez Puértolas).

—, «Sobre el no querer entender nuestra historia», Ínsula, 247 (junio 1967), pp. 1 y 12-13.

— y Rennert, Hugo, Vida de Lope de Vega (1562-1635), Madrid, Sucesores de Hernando, 1919 (2.a ed.: Salamanca, Anaya, 1969 (Notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter).

Cavillac, Michel, «La reforma de la Beneficencia en la España del siglo XVI: la obra de Miguel Giginta», Estudios de Historia Social,

10-11 (1979), pp. 7-59.

Cela, Camilo José, Enciclopedia del erotismo, Madrid, Sedmay, 1976, 4 vols.

—, Diccionario del erotismo, Barcelona, Grijalbo, 1988, 2 vols.

Celma Valero, María Paz, «Invectivas conceptistas: Góngora y Quevedo», Studia Philologica Salmanticensia, 6 (1982), pp. 33-66.

Cervantes, Miguel de, «La fuerza de la sangre», en Novelas Ejemplares, Madrid, Cátedra, vol. II, pp. 75-95 (ed.: Harry Sieber).

—, Viage del Parnaso. Poesías varias, Madrid, Espasa-Calpe, 1991 (ed.: Elías L. Rivers).

—, Viaje del Parnaso y poesías sueltas, Madrid, RAE, 2016 (ed.: José Montero Reguera y Fernando Romo Feito).

Cessolis, Jacobo de y Reina, Martín de, Dechado de la vida humana. Moralmente sacado de Juego de Axedrez. Traducido agora de nuevo, por el Licenciado Reyna, Aranda de Duero, 1549 (ed. facsímil: Valencia, Castalia, 1952).

—, El juego del ajedrez o dechado de fortuna, Madrid, Siruela, 2006 (ed.: María José Lemarchand).

Chabod, Federico, Escritos sobre Maquiavelo, México, FCE, 1984.

Chastel, André, El Saco de Roma, 1527, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.

Chenu, Marie-Dominique, Introduction à l'étude de Saint Thomas d'Aquin, París, Vrin, 1954 (ed. cast.: Santo Tomás de Aquino y la teología, Madrid, Aguilar, 1962).

—, La théologie comme science au XIIIe siècle, París, Vrin, 1957.

Ciochini, Héctor E., «Quevedo y la construcción de imágenes emblemáticas», Revista de Filología Española, XLVIII/3-4 (1965), pp. 393-405.

Cirujano, Paloma; Elorriaga, Teresa y Pérez Garzón, Juan Sisinio, Historiografía y nacionalismo español (1834-1868), Madrid, Centro de Estudios Históricos-CSIC, 1985.

Claramonte, Andrés de, La Estrella de Sevilla, Madrid, Cátedra, 1991 (ed.: Alfredo Rodríguez López-Vázquez).

Clemente, Claudio S.J., El maquiavelismo degollado, por la cristiana sabiduría de España y de Austria (1637), Zacatecas, Texere, 2015 (ed.: Luis F. Jiménez y A. Núñez Martínez).

Cognet, Louis, Le Jansénisme, París, PUF, 1961.

Colangelo, Rocco, «Igualdad y sociedad de Rousseau a Marx», en José Sazbón (ed.), Presencia de Rousseau, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972, pp. 189-226.

Colás Latorre, Gregorio y Serrano Martín, Eliseo, «La nobleza en España en la Edad Moderna: líneas de estudio a partir de La sociedad española del siglo XVII de don Antonio Domínguez Ortiz», Manuscrits. Revista de Historia Moderna, 14 (1996), pp. 15-37.

Cole, Douglas, Christopher Marlowe and the Renaissance of Tragedy, Westport, Greenwood, 1995.

Collard, Andrée, Nueva poesía: conceptismo, culteranismo en la crítica española, Madrid, Castalia, 1967.

—, «La herejía de Góngora», Hispanic Review, 36/4 (octubre 1968), pp. 328-337.

Conde Parrado, Pedro, «La poesía antigongorina atribuida a Quevedo: algunas consideraciones previas a su edición electrónica en Πόlemos», en Mercedes Blanco y Juan Montero (coords.), Controversias y poesía (De Garcilaso a Góngora), pp. 269-285.

— y García Rodríguez, Javier, «Aprovechando que el Esgueva…: Góngora y Quevedo en la corte vallisoletana (1603)», La Perinola, 15 (2011), pp. 57-94.

Conrad, Joseph, La línea de sombra, Barcelona, Bruguera, 1981 (trad.: Ricardo Baeza).

—, Lord Jim, Barcelona, Bruguera, 1981 (trad.: Ramón D. Perés).

Corneille, Pierre, Teatro. Melita. El Cid. Horacio. Nicomedes, Barcelona, Bruguera, 1974 (ed.: Teresa Suero Roca).

—, Théatre II. Tragédies, París, Garnier-Flammarion, 1980 (ed.: Jacques Maurens).

—, L'illusion comique/La comedia de las visiones (1639), Barcelona, Bosch, 1976 (ed. cast.: A. Verjat Massmann).

—, El Cid, Madrid, Cátedra, 1986 (trad.: Carlos R. de Dampierre).

—, Trois Discours sur le poème dramatique, París, Garnier-Flammarion, 1997 (ed.: Bénédicte Louvat y Marc Escola).

Correa, Gustavo, «El conceptismo sagrado en los Conceptos espirituales de Alonso de Ledesma», Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo, XXX/1 (1975), pp. 49-80.

Cotarelo y Mori, Emilio, Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904. Reed. facsímil: Granada, Universidad de Granada, 1997 (ed.: José Luis Suarez García). Disponible, su primera edición, en la «Biblioteca Digital de Castilla y León» (https://bibliotecadigital.jcyl.es/en/consulta/registro.do?id=32542).

Covarrubias, Sebastián de, Tesoro de la lengua castellana o española (según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674), Barcelona, Alta Fulla, 1987 (ed.: Martín de Riquer).

Crosby, James O., The Text Tradition of the Memorial «Católica, Sacra, Real Magestad», University of Kansas Press, 1958.

—, En torno a la poesía de Quevedo, Madrid, Castalia, 1967.

—, Guía bibliográfica para el estudio crítico de Quevedo, Londres, Grant and Cutler, 1976.

— (ed.), Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo,

Woodbridge, Tamesis, 2005.

—, «Quevedo's Alleged Participation in the Conspiracy of Venice», Hispanic Review, 23/4 (octubre 1955), pp. 259-273.

—, «Quevedo and the Court of Philip III in 1615: Neglected satyrical Letters and new biographical Data», Publications of the Modern Language Association of America, 71/5 (diciembre 1956), pp. 1117-1126.

—, «Noticias y documentos de Quevedo, 1616-1617», Hispanófila, 4 (septiembre 1958), pp. 3-22.

—, «Nuevos documentos para la biografía de Quevedo: 1627-1651», Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, 34 (1958), pp. 229-261.

—, «La última prisión de Quevedo: documentos atribuidos, atribuibles y apócrifos», La Perinola, 1 (1997), pp. 101-122.

—, «Cuarenta y dos cartas de Quevedo a dos jesuitas distinguidos», La Perinola, 2 (1998), pp. 215-236.

— y Jauralde Pou, Pablo, Quevedo y su familia en setecientos documentos notariales (1567-1724), Madrid, Edad de Oro/ Universidad Autónoma, 1992.

Cruz, San Juan de la, Poesía, Madrid, Cátedra, 1987 (ed.: Domingo Ynduráin).

Cruz Casado, Antonio, «"Estancias en el estilo de don Luis". El trasfondo gongorino de la controversia entre Juan Ruiz de Alarcón y Francisco de Quevedo», en VV.AA., Estudios sobre Góngora, Ayuntamiento de Córdoba/Real Academia de Córdoba, 1996, pp. 45-72.

Cuenca Muñoz, Paloma, «Estudio diplomático de los testamentos de Lope de Vega», Bulletin Hispanique, 123/1 (2021), pp. 335-350.

Cuervo, R. J., «Dos poesías de Quevedo a Roma», Bulletin Hispanique, XVIII/54 (1908), pp. 431-438.

Curtius, Ernst Robert, Literatura Europea y Edad Media Latina (1948), México, FCE, 1955, 2 vols. (trad.: Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre).

D'Agostino, María, «Un juego de espejos deformantes. La representación del conde de Lemos entre Argensola y Cervantes», en VV.AA., Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz, La Coruña, Universidad de La Coruña, 2019, pp. 205-224.

Davis, Charles y Varey, J. E., Los Corrales de Comedias y los Hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos, Londres, Tamesis, 1997.

Daza Somoano, Juan Manuel, «Los testimonios de la polémica epistolar Lope-Góngora (1615-1616), con edición de la Respuesta de Góngora», en Begoña López Bueno (ed.), El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615, pp. 271-287.

Deleuze, Gilles, Spinoza: philosophie practique, París, PUF, 1970 (ed. cast.: Spinoza: filosofía práctica, Barcelona, Tusquets, 1984).

—, Spinoza et le problème de l'expression, París, Minuit, 1968 (ed. cast.: Spinoza y el problema de la expresión, Barcelona, Muchnik, 1996).

—, Le pli. Leibniz et le Baroque, París, Minuit, 1988 (ed. cast.: El pliegue. Leibniz y el barroco, Barcelona, Paidós, 1989).

Devyver, André, Le sang épuré. Les préjugés de race chez les gentilshommes français de l'Ancen Régime (1560-1720), Bruselas, Université de Bruxelles, 1973.

Deyermond, Alan (ed.), Historia y Crítica de la Literatura Española, «Edad Media», Vol. I, Barcelona, Crítica, 1979 («Primer suplemento», 1991).

Diago, Manuel V., «Joan Timoneda: una dramaturgia burguesa», Cuadernos de Filología, 3 (1981), pp. 45-65.

—, «Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional», Criticón, 50 (1990), pp. 41-65.

Diallo, Karidjatou, «Don Rodrigo Calderón o el emblema de una caída estrepitosa: sátiras del conde de Villamediana contra un ministro de Felipe III», Lectura y Signo, 7 (2012), pp. 259-278.

Díaz Rengifo, P. Juan, Arte poética española, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977 (ed. facsímil: Madrid, Juan de la Cuesta, 1606).

—, Arte poética española, Kassel, Reichenberger, 2011 (ed. crítica: Ángel Pérez Pascual).

Díez Borque, José María, Sociología de la comedia española del siglo XVII, Madrid, Cátedra, 1976.

—, Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega, Barcelona, A. Bosch, 1978.

—, «Lope/Calderón, en las "ansias de la muerte"», Bulletin of the Comediantes, 37/1 (verano 1985), pp. 5-40.

—, «Palacio del Buen Retiro. Teatro, fiesta y otros espectáculos para el rey», en Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal (coords.), La década de oro en la comedia española, 1630-1640, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 167-189.

— (dir.), Teatro cortesano en la España de los Austrias, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998.

— y Surtz, Ronald E. Historia del Teatro en España. Vol. I, Madrid, Taurus, 1983.

Díez de Revenga, Francisco J., «El concepto de Siglo de Oro en la encrucijada de dos épocas (1920-1936)», Mélanges de la Casa de Velázquez, 31/2 (1995), pp. 193-206.

Diodato, Roberto, Superficialità della bellezza. Spinoza e l'estetica, Bollate, Il Melograno, 1990.

—, Vermeer, Góngora, Spinoza. L'estetica como scienza intuitiva, Milán, Bruno Mondadori, 1998.

Dolfi, Laura, Luis de Góngora. Cómo escribir teatro, Sevilla,

Renacimiento, 2011.

Doménech, Ricardo (ed.), «El castigo sin venganza» y el teatro de Lope de Vega, Madrid, Cátedra, 1987.

Domínguez Ortiz, Antonio, La sociedad española del siglo XVII, Madrid, CSIC, 1963 y 1970, 2 vols. (2.a ed.: Granada, Universidad de Granada/CSIC, 1992, 2 vols.).

—, Los judeoconversos en España y América, Madrid, Istmo, 1971.

—, Crisis y decadencia de la España de los Austrias, Barcelona, Ariel, 1971.

—, Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen, Madrid, Istmo, 1973 (reed.: Madrid, Akal, 2012).

—, Los judeoconversos en la España moderna, Madrid, Mapfre, 1993.

—, «La batalla del teatro en el reinado de Carlos III», Anales de Literatura Española, 2 (1983), pp. 177-196.

D'Ors, Eugenio, Lo barroco, Madrid, Aguilar, 1944.

Dubet, Anne, «L'arbitrisme: un concept d'historien?», Cahiers du Centre de Recherches Historiques, 24 (abril 2000), pp. 141-167.

Duché-Gavet, Véronique (ed.), Juan Huarte au XXIe siècle (Actes de colloque), Anglet, Atlantica, 2003.

Dumézil, Georges, Los dioses de los indoeuropeos, Barcelona, Seix-Barral, 1970.

Durán, Manuel, «Existential Baroque: Francisco de Quevedo's sonnet: "Miré los muros de la patria mía"», Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, I/1-2 (1995), pp. 169-185.

Dvořák, Max, «Über Greco und den Manierismus», Vortrag vom Oktober 1920 im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, 1920, pp. 261-276 («El Greco and Mannerism», The Magazine of

Art, 46/1 (1953), pp. 14-23).

—, Historia del arte como historia del espíritu, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

Eco, Umberto, Arte e bellezza nell'estetica medievale, Milán, Bompiani, 1987 (ed. cast.: Arte y belleza en la estética medieval, Barcelona, Lumen, 1997).

Egido, Aurora, «De la mano de Artemia. Sobre la invención del barroco literario», en Alonso Cano y su época (Symposium Internacional), Granada, El Partal, 2002, pp. 123-140 (reimp. en: De la mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mnemotecnia y Arte en el Siglo de Oro, Barcelona, J. de Olañeta/ Universitat de les Illes Balears, 2004, pp. 195-204).

—, «Poesía de justas y academias», en Frontera de la poesía en el Barroco, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 115-137.

—, «La puesta en escena de La fiera, el rayo y la piedra de Calderón, según la edición de 1664», en Aurora Egido (coord.), La escenografía del teatro barroco, Salamanca, UIMP/Universidad de Salamanca, 1989, pp. 161-184.

—, El barroco de los modernos. Despuntes y Pespuntes, Valladolid, Universidad de Valladolid/Cátedra Miguel Delibes, 2009.

Elliott, J. H. (ed.), Poder y sociedad en la España de los Austrias, Barcelona, Crítica, 1982.

—, El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia, Barcelona, Crítica, 1990.

—, España y su mundo. 1500-1700, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

—, «Introspección colectiva y decadencia de España a principios del siglo XVII», en John Elliott (ed.), Poder y sociedad en la España de los Austrias, pp. 189-223.

—, «La crisis general en retrospectiva: un debate interminable», en España, Europa y el mundo de Ultramar, 1500-1800, Madrid,

Taurus, 2010, pp. 88-114.

Encina, Juan del, Poesía lírica y cancionero musical, Madrid, Castalia, 1975 (ed.: R. O. Jones y Carolyn R. Lee).

—, Obras completas, Madrid, Espasa-Calpe, 1978-1983, 4 vols. (ed.: Ana María Rambaldo).

Enciso, Isabel, «Poder y cultura: literatura y nobleza a comienzos del XVII», Nuovi Rivista Storica, 85/2 (2001), pp. 291-324.

—, «Mecenazgo y ambiente cultural en la corte hispánica», en Nobleza, poder y mecenazgo en tiempos de Felipe III. Nápoles y el Conde de Lemos, Madrid, Actas, 2007, pp. 679-761.

Entrambasaguas, Joaquín de, «Los famosos "libelos contra unos cómicos", de Lope de Vega», en Estudios sobre Lope de Vega. Tomo Tercero, Madrid, CSIC, 1958, pp. 7-74.

Espinosa, Pedro de, Flores de Poetas Ilustres (1605), Sevilla, Fund. José Manuel Lara, 2005 (ed.: Belén Molina Huete).

—, Primera parte de Flores de poetas ilustres de España, Madrid, Cátedra, 2006 (ed.: Inoria Pepe Sarno y José-María Reyes Cano).

Espinosa Maeso, Ricardo, «Nuevos datos biográficos de Góngora», Revista de Filología Española, XLV/1-4 (1962), pp. 57-87.

Esquer Torres, Ramón, «Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII. Clima que rodeó a la Real Orden de 1765», Segismundo, 2 (1965), pp. 187-227.

Esteva, Juan, La química sagrada. De la alquimia a la química en el siglo XVII, Madrid, Akal, 1992.

Étienvre, Jean-Pierre, Márgenes literarios del juego. Una poética del naipe. Siglos XVI-XVIII, Londres, Tamesis, 1990.

Ettinghausen, Henry, «Enemigos e inquisidores: los Sueños de Quevedo ante la crítica de su tiempo», Studia Aurea Monográfica, 1 (2010), pp. 297-318.

Falomir Faus, Miguel, «La construcción de un mito. Fortuna de Juan de Juanes en los siglos XVI y XVII», Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte, 12 (1999), pp. 123-147.

Febvre, Lucien, Le problème de l'incroyance au XVIe siècle. La religión de Rabelais, París, Albin Michel, 1942 (ed. cast.: El problema de la incredulidad en el siglo XVI. La religión de Rabelais, México, UTEHA, 1959. Nueva ed.: Madrid, Akal, 1993).

—, Erasmo, la Contrarreforma y el espíritu moderno, Barcelona, Martínez-Roca, 1970.

Félez Lubelza, Concepción, El Hospital Real de Granada. Los comienzos de la arquitectura pública, Granada, Universidad de Granada, 1979 (reedición facsímil: Granada, Universidad de Granada, 2012, «Estudio preliminar» de Ignacio Henares Cuéllar).

Felices de la Fuente, María del Mar, «Recompensar servicios con honores: el crecimiento de la nobleza titulada en los reinados de Felipe IV y Carlos II», Studia histórica. Historia moderna, 35 (2013), pp. 409-435.

Fernández, Teodosio, «Góngora y Borges: una relación turbulenta», en Joaquín Roses (ed.), La recepción de Góngora en la literatura hispanoamericana. De la época colonial al siglo XXI, pp. 217-249.

Fernández de Córdoba, Francisco (Abad de Rute), «El Parecer del Abad de Rute sobre las Soledades. Edición y comentario de un texto inédito», en Emilio Orozco Díaz, En torno a las «Soledades» de Góngora. Ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema, pp. 95-146.

—, Parecer de don Francisco de Córdoba acerca de las «Soledades» a instancia de su autor, en Ángel Pariente (ed.), En torno a Góngora, pp. 25-49.

—, «Parecer de don Francisco de Córdoba, acerca de las Soledades, a instancia de su autor [enero o febrero de 1614]», en Luis de Góngora, Obras Completas, II. Las firmezas de Isabela. El doctor Carlino. Comedia venatoria, Epistolario, pp. 493-513.

—, Parecer de don Francisco de Córdoba acerca de las «Soledades» a instancia de su autor, ed. electrónica (2015) de Muriel Elvira (https://obtic.huma-num.fr/obvil-web/corpus/gongora/html/1614_parecer.html).

—, «Apéndice VII. Examen del Antídoto o Apología por las Soledades de don Luis de Góngora contra el autor del Antídoto», en Miguel Artigas, Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico, pp. 400-467.

—, Examen del «Antídoto» o Apología por las «Soledades» de don Luis de Góngora contra el autor del «Antídoto», Córdoba, Almuzara, 2019 (ed.: Matteo Mancinelli).

Fernández de Heredia, Juan, Coloquio de las damas, en Obras, Madrid, Espasa-Calpe, 1955 (ed.: Rafael Ferreres).

Fernández de Moratín, Nicolás, Desengaño al theatro español, respuesta al Romance liso, y llano, y defensa del Pensador, Madrid, 1762-1763, 3 vols.

—, La Petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras, Madrid, Castalia/Comunidad de Madrid, 1996 (ed.: David T. Gies y Miguel Ángel Lama).

Fernández Montesinos, José, Estudios sobre Lope de Vega, Anaya, Salamanca-Madrid, 1967.

—, «Karl Vossler, Lope de Vega und sein Zeitalter» (Lope de Vega y su tiempo, Madrid, Revista de Occidente, 1933), Revista de Filología Española, XX, 1933, pp. 303-308 (reimp. en: Estudios sobre Lope de Vega, pp. 308-313).

—, «Lope de Vega, poeta de circunstancias» (El Sol, 17 de mayo de 1935), y «Lope y su tiempo» (El Sol, 21 de noviembre de 1935). (Reimp. en: Estudios sobre Lope de Vega, 293-308).

—, «La paradoja del “Arte nuevo”», Revista de Occidente, II/15 (octubre-diciembre 1964), pp. 302-330 (reimp. en: Estudios sobre Lope de Vega, pp. 1-20).

Fernández Mosquera, Santiago, «Quevedo y los emblemas: una

comunicación difícil», en S. López Poza (ed.), Literatura emblemática hispánica. Actas del II Simposio Internacional, La Coruña, Universidad de La Coruña, 1996, pp. 447-459.

Fernández Navarrete, Martín; Salvá, Miguel y Sainz de Baranda, Pedro, Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España. Tomo II. Proceso original que la Inquisición de Valladolid hizo al maestro Francisco Sánchez de las Brozas, llamado vulgarmente el Brocense, Madrid, Viuda de Calero, 1843 (disponible en la «Biblioteca Digital de Castilla y León»: https://bibliotecadigital.jcyl.es/en/consulta/registro.do?id=11240).

Fernández Rodríguez, Natalia, El pacto con el diablo en la comedia barroca, Oviedo, Universidad de Oviedo/ Departamento de Filología Española, 2007.

—, La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.

Fernández-Santamaría, José A., Razón de Estado y política en el pensamiento español del barroco (1595-1640), Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1986.

—, La formación de la sociedad y el origen del Estado. Ensayos sobre el pensamiento político español del siglo de oro, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1997.

Feros, Antonio, El Duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III, Madrid, Marcial Pons, 2002.

Ferrater, Gabriel, «Prólogo», en Franz Kafka, El procés, Barcelona, Proa, 1966.

Ferreras, Jacqueline, «El Cid caballero cortesano francés (La actualización de una figura)», Estudios Románicos, 13-14 (2001-2002), pp. 87-98.

Ferri Coll, José M.a, «Miré los muros de la patria mía y la tradición poética de las ruinas», Bulletin of Hispanic Studies, 87/5 (junio 2010), pp. 523-543.

Fichant, Michel y Pécheux, Michel, Sur l'histoire des sciences, París,

Maspero, 1969 (ed. cast.: Sobre la historia de las ciencias, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971).

Fisher, Tyler, «Heráclito cristianizado y David imitado en los Salmos de Quevedo», La Perinola, 11 (2007), pp. 73-84.

Flaubert, Gustave, Bouvard y Pécuchet, Barcelona, Barral, 1973 (trad.: Aurora Bernárdez).

Florencio Martínez, José, Biografía de Lope de Vega 1562-1635. Un friso literario del Siglo de Oro, Barcelona, PPU, 2011.

Forte, Juan M. y López Álvarez, Pablo (eds.), Maquiavelo y España. Maquiavelismo y antimaquiavelismo en la cultura española de los siglos XVI y XVII, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.

Foucault, Michel, Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines, París, Gallimard, 1966 (ed. cast.: Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas, Buenos Aires, Siglo XXI, 1968).

—, Historia de la locura en la época clásica, México, FCE, 1967.

Franco-Furt, Arnaldo, El tribunal de justa venganza, eregido contra los escritos de D. Francisco de Quevedo, maestro de errores, doctor en desvergüenzas, licenciado en bufonerías, bachiller en suciedades, cathedrático en vizios y protodiablo entre los hombres, por Arnaldo Franco-Furt, Valencia, Imprenta herederos Felipe Mey, 1635.

—, El tribunal de la justa venganza, en Francisco de Quevedo, Obras completas. Obras en verso, Madrid, Aguilar, 1946, vol. II, pp. 1099-1163 (ed.: Luis Astrana Marín).

Frank, Grace, The Medieval French Drama, Oxford, Oxford University Press, 1967.

Froldi, Rinaldo, Lope de Vega y la formación de la Comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y el primer teatro de Lope, Salamanca, Anaya, 1973 (2.a ed.).

Gacto Fernández, Enrique, «Sobre la censura literaria en el s. XVII: Cervantes, Quevedo y la Inquisición», Revista de la Inquisición, 1

(1991), pp. 11-61.

Gai, Mijal, «El arte de imitar con ingenio. Análisis comparativo de un soneto de Quevedo», Revue Romane, 21/2 (1986), pp. 208-228.

Gállego, Julián, Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro, Madrid, Aguilar, 1972 (Nueva ed.: Madrid, Cátedra, 1984).

—, «El Madrid de los Austrias: Un urbanismo de teatro», Revista de Occidente, XXV/73 (abril 1969), pp. 19-54.

Gallego Zarzosa, Alicia, «Heráclito cristiano: la construcción del arrepentimiento», La Perinola, 13 (2009), pp. 249-261.

Galván Desvaux, Daniel, «Preservar el gobierno de la monarquía española a inicios del siglo XVII. El proceso contra el III Duque de Osuna», Studia histórica. Historia moderna, 43/1 (2021), pp. 323-367.

Garau, Francisco, El Olimpo del Sabio Instruido de la naturaleza, y Segunda Parte de las Máximas políticas y morales, ilustradas con todo género de erudición sacra, y humana, Barcelona, Antonio y Baltasar Ferrer, 1688.

García, Miguel Ángel, «Sin que la muerte al ojo estorbo sea». Nueva lectura crítica de Francisco de Aldana, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2010.

—, «Tres siglos después de Góngora: hacia la pura existencia estética», en A. Jiménez Millán y A. Soria Olmedo (coords.), Rumor renacentista. El Veintisiete, Málaga, Centro Cultural del 27, 2010, pp. 131-202.

García Berrio, Antonio, Introducción a la poética clasicista: Cascales, Barcelona, Planeta, 1975.

—, Formación de la teoría literaria moderna. La tópica horaciana en Europa, Madrid, Cupsa, 1977, 2 vols.

—, Formación de la teoría literaria moderna /2. Poética manierista del Siglo de Oro, Murcia, Universidad de Murcia, 1980.

García-Bryce, Ariadna, «Borges criollista y clásico: cambio y continuidad en su lectura de Quevedo», La Perinola, 15 (2011), pp. 113-130.

García de la Concha, Víctor, La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos, Madrid, Prensa Española, 1973.

García Font, Juan, Historia de la Alquimia en España, Madrid, Editora Nacional, 1976 (reed.: Barcelona, MRA, 1995).

García Hernán, David y Gómez Vozmediano, Miguel F. (eds.), La cultura de la sangre en el Siglo de Oro. Entre literatura e historia, Madrid, Sílex, 2016.

García Hernán, Enrique, Ignacio de Loyola, Madrid, Taurus, 2013.

García Montero, Luis, El teatro medieval. Polémica de una inexistencia, Granada, Don Quijote, 1984.

García Rodríguez, Javier y Conde Parrado, Pedro, «Entre voces y ecos: Quevedo contra Góngora (una vez más)», Edad de Oro, XXV (2005), pp. 107-144.

García Ruiz, Víctor, «Los autos sacramentales en el XVIII: Un panorama documental y otras cuestiones», Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, XIX/1 (otoño 1994), pp. 61-82.

García Santo-Tomás, Enrique, La creación del Fénix: recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega, Madrid, Gredos, 2000.

García Sanz, Ángel y Elliott, John (eds.), La España del Conde Duque de Olivares. Encuentro Internacional sobre la España del Conde Duque de Olivares (Toro, 15-18 de septiembre de 1989), Valladolid, Universidad de Valladolid/Secretariado de Publicaciones, 1990.

García Yebra, Valentín (ed.), «Traducciones castellanas de la Poética», en Poética de Aristóteles. Edición Trilingüe, Madrid, Gredos, 1974, pp. 49-121.

Gargano, Antonio, «Quevedo y las poesías relojeras», La Perinola, 8 (2004), pp. 187-199.

—, «“Amigo de cosas nuevas”. Controversias literarias y orígenes de la moderna poesía española», en Mercedes Blanco y Juan Montero (coords.), Controversias y poesía (De Garcilaso a Góngora), pp. 15-41.

Genette, Gerard, «Vraisemblance et motivation», Communications, 11 (1968), pp. 5-21 (reimp. en: Figures II, París, Seuil, 1969, pp. 71-99).

—, «Lenguaje poético, poética del lenguaje», en José Sazbón (comp.), Estructuralismo y literatura, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, pp. 51-81.

Gherardi, Flavia, «“Yo os diré lo que me han dicho”. Las voces satíricas del Conde de Villamediana», en María D’Agostino y Flavia Gherardi (eds.), Difícil cosa es el no escribir sátiras: la sátira en verso en la España del Siglo de Oro, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 227-253.

Gil Fernández, Luis, Panorama social del humanismo español (1500-1800), Madrid, Alhambra, 1981 (Nueva ed.: Madrid, Tecnos, 1997).

—, «Terencio en España: del Medievo a la Ilustración», en Estudios de humanismo y tradición clásica, Madrid, Universidad Complutense, 1984, pp. 95-125.

Gillet, Joseph E., «Torres Naharro and the Spanish Drama of the 16th Century», en VV.AA., Estudios eruditos in memoriam de A. Bonilla y San Martín, Madrid, Universidad Central, 1927-30, vol. II, pp. 437-468.

—, «Torres Naharro and the Spanish Drama of the Sixteenth Century», Hispanic Review, V/3 (julio 1937), pp. 193-207.

Giginta, Miguel de, Tractado de remedio de pobres (1579), Barcelona, Ariel, 2000 (ed. y estudio introductorio: Félix Santolaria Sierra).

Glendinning, Nigel, «La fortuna de Góngora en el siglo XVIII», Revista de Filología Española, XLIV/3-4 (1961), pp. 323-349.

Goldmann, Lucien, Jean Racine dramaturgue, París, L'Arche, 1956.

—, Le dieu caché. Etude sur la visión tragique dans les «Pensées» de Pascal et dans le théâtre de Racine, París, Gallimard, 1969 (ed. cast.: El hombre y lo absoluto. El dios oculto, Barcelona, Península, 1972).

Gómez, Susana, «Del furor revelador al sueño engañoso. A propósito de los Olympica de Descartes», en Moisés González García y Hugo Castignani (coords.), Filosofías del Barroco, Madrid, Tecnos, 2020, pp. 137-158.

Gómez Martínez, José Luis, Américo Castro y el origen de los españoles. Historia de una polémica, Madrid, Gredos, 1975.

Gómez Moreno, Ángel, El teatro medieval castellano en su marco románico, Madrid, Taurus, 1991.

Góngora y Argote, Luis de, Obras en verso del Homero español que recogió Juan López de Vicuña (Madrid, Viuda de Luis Sánchez, 1627), Madrid, CSIC, 1963 (ed. facsímil / ed.: Dámaso Alonso). Reimp.: Madrid, Asamblea de Madrid, 1996.

—, Obras de Don Luis de Góngora, reconocidas y comunicadas con él por D. Antonio Chacón Ponce de León, Señor de Poluoranca. Al Excmo. Señor D. Gaspar de Guzmán Conde de Olivares…, Málaga, Caja de Ahorros de Ronda/RAE, 1991, 3 vols. (ed. facsímil). Introducciones: Dámaso Alonso, Manuel Sánchez Mariana y Antonio Carreira.

—, Obras poéticas de D. Luis de Góngora, Nueva York, The Hispanic Society of América, 1921, 3 vols. (ed.: R. Foulché-Delbosc). Reimp.: 1970.

—, Obras completas (1932), Madrid, Aguilar, 1972, 6.a ed. (ed.: Juan e Isabel Millé y Giménez).

—, Obras completas. I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable, Madrid, Fundación José Antonio de Castro,

2008, 2.a ed. (ed.: Antonio Carreira).

—, Obras Completas, II. Las firmezas de Isabela. El doctor Carlino. Comedia venatoria, Epistolario, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000 (ed.: Antonio Carreira).

—, Epistolario completo, Zaragoza, Libros Pórtico/Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 2000 (ed.: Antonio Carreira / Concords.: Antonio Lara).

—, Teatro completo, Madrid, Cátedra, 1993 (ed.: Laura Dolfi).

—, Poesía. Soledades, Fábula de Polifemo y Galatea, Panegírico al Duque de Lerma y Otros poemas, Madrid, Taurus, 1981 (ed.: J. M. Caballero Bonald).

—, Antología poética, Madrid, Castalia, 1986 (ed.: Antonio Carreira).

—, Poesía selecta, Madrid, Taurus, 1991 (ed.: Antonio Pérez Lasheras y José María Micó).

—, Canciones y otros poemas en arte mayor, Madrid, Espasa-Calpe, 1990 (ed.: José María Micó).

—, Fábula de Polifemo y Galatea, Madrid, Cátedra, 2010 (ed.: Jesús Ponce Cárdenas).

—, Las firmezas de Isabela, Madrid, Castalia, 1984 (ed.: Robert Jammes).

—, Letrillas, Madrid, Castalia, 1980 (ed.: Robert Jammes).

—, Romances, Madrid, Cátedra, 1988 (ed.: Antonio Carreño).

—, 1627-1927. I. Soledades de Góngora, Madrid, Revista de Occidente, 1927 (ed.: Dámaso Alonso / Estudio preliminar: «Claridad y belleza de las Soledades», pp. 7-36 (reimp. en: Estudios y ensayos gongorinos, Madrid, Gredos, 1982, 3.a ed., pp. 66-91, y en Obras Completas. VI. Góngora y el gongorismo, 2, Madrid, Gredos, 1982).

—, Soledades, Madrid, Cátedra, 1980 (ed.: John Beverley).

—, Soledades, Madrid, Castalia, 1994 (ed.: Robert Jammes).

—, Sonetos completos, Madrid, Castalia, 1969 (ed.: Biruté Ciplijauskaité).

—, Sonetos, Madison, Seminary of Medieval Studies, 1981 (ed.: Biruté Ciplijauskaité). Reimp.: Málaga, Junta de Andalucía/ Consejería de Cultura, 2007.

—, Sonetos, Madrid, Cátedra, 2019 (ed.: Juan Matas Caballero).

González-Barrera, Julián, «Las bizarrías de Belisa o la última bala contra los "pájaros nuevos"», Monteagudo, 15 (2010), pp. 105-118.

González Cañal, Rafael, Edición crítica de los «Ocios» del Conde de Rebolledo, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.

—, «Lope, la corte y los "pájaros nuevos"», Anuario Lope de Vega, 8 (2002), pp. 139-162.

González Francés, Manuel, Don Luis de Góngora vindicando su fama ante el propio Obispo…, Córdoba, Imprenta y Librería del Diario, 1899 (reed. facsímil: Sevilla, Extramuros, 2011).

—, Góngora, racionero. Noticias auténticas de hechos eclesiásticos del gran poeta sacadas de libros y expedientes capitulares…, Córdoba, Imprenta y Librería del Diario, 1896 (reed. facsímil: Sevilla, Extramuros, 2011. «Prefacio»: Robert Jammes).

González Gutiérrez, Cayo, El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640) y Edición de la Tragedia de San Hermenegildo, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997.

González Palencia, Ángel, Pleitos de Quevedo con la villa de La Torre de Juan Abad, Madrid, Real Academia Española, 1928.

—, Del «Lazarillo a Quevedo». Estudios histórico-literarios. Cuarta serie, Madrid, CSIC, 1946.

—, «Quevedo, pleitista», Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo

del Ayuntamiento de Madrid, XIV/52 (julio 1945), pp. 255-347.

González de Salas, Jusepe Antonio, Nueva idea de la tragedia antigua (1633), Kassel, Reichenberger, 2003 (ed.: Luis Sánchez Laílla).

Goytisolo, Juan, «Quevedo: la obsesión excremental», Triunfo, XXXI/710 (4 de septiembre de 1976), pp. 38-42 (reimp. en: Disidencias, Barcelona, Seix-Barral, 1977, pp. 117-136).

—, «Américo Castro y las "novelas de España"», Inti. Revista de literatura hispánica, 54 (otoño 2001), pp. 3-13.

Gracián, Baltasar, Obras Completas, Madrid, Espasa, 2001 (ed.: Luis Sánchez Laílla).

—, Agudeza y arte de ingenio, Madrid, Castalia, 1969, 2 vols. (ed.: Evaristo Correa Calderón).

—, El Criticón, Madrid, Espasa-Calpe, 1971, 3 vols. (ed.: Evaristo Correa Calderón).

—, El Criticón, Madrid, Espasa-Calpe, 1998 (ed.: Elena Cantarino).

—, El Héroe. El Político. El Discreto. Oráculo manual y arte de prudencia, Barcelona, Plaza & Janés, 1986 (ed.: Arturo del Hoyo).

—, El político [Don Fernando el Católico], Madrid, Anaya, 1961 (ed.: E. Correa Calderón / Introducción: Enrique Tierno Galván).

—, El Político Don Fernando el Católico, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico»/CSIC, 2000 (ed. facsímil, 1640 / «Prólogo» de Aurora Egido, pp. vii-lxviii).

Graciela Fiadino, Elsa, «Calderón y el Palacio del Buen Retiro. Espacios, representaciones y dramaturgia en la renovación teatral», Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, 12/15 (2003), pp. 261-276.

Gramsci, Antonio, Note sul machiavelli, sulla política e sullo stato moderno, Turín, Einaudi, 1949 (ed. cast.: Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado moderno, Buenos Aires, Lautaro,

1962; reimp.: Buenos Aires, Nueva Visión, 1972 / ed.: José Aricó).

—, Introducción al estudio de la filosofía, Barcelona, Crítica, 1985 (Prólogo: Manuel Sacristán).

Granada, Fray Luis de, Introducción del símbolo de la fe, Madrid, RAE/Espasa, 2021 (ed.: Fidel Sebastián Mediavilla).

Granja, Agustín de la (ed.), Del teatro en la España barroca: discurso y escenografía, Granada, Universidad de Granada, 1982.

—, La vida de San Eustaquio. Comedia jesuítica del Siglo de Oro, Granada, Universidad de Granada/Secretariado de Publicaciones, 1982.

Green, Otis H., Courtly Love in Quevedo, University of Colorado Press, 1952 (ed. cast.: El amor cortés en Quevedo, Zaragoza, Librería General, 1955).

—, «Ni es cielo ni es azul. A note of the "barroquismo" of B. L. de Argensola», Revista de Filología Española, 34 (1950), pp. 137-150.

—, «The literary court of the Conde de Lemos at Naples, 1610-1616», Hispanic Review, I/4 (octubre 1933), pp. 290-308.

—, «Bartolomé Leonardo de Argensola, Secretario del Conde de Lemos», Bulletin Hispanique, 53/4 (1951), pp. 375-392.

Guattari, Felix y Negri, Antonio, Las verdades nómadas & General Intellect, poder constituyente, comunismo, Madrid, Akal, 1999.

Guern, Michel Le, «Le Jansénisme: une réalité politique et un enjeu de pouvoirs», Recherches de Science Religieuse, 91/3 (2003), pp. 461-488.

Guerrero Ramos, Carlos J. y Käuper, Anja, «Polvos de arroz: lecturas y relectura del famoso soneto de los Argensolas», en Christoph Strosetzki (ed.), Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Münster, 1999, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2001, pp. 671-679.

Guevara Fray Antonio de, Obras Completas. I. Libro Áureo de

Marco Aurelio. Década de Césares, Madrid, Biblioteca Castro-Turner, 1994 (ed.: Emilio Blanco).

—, Obras completas. II. Relox de Príncipes, Madrid, Biblioteca Castro-Turner, 1994 (ed.: Emilio Blanco).

Guillén, Claudio, «Las epístolas de Lope de Vega», Edad de Oro, XIV (1995), pp. 161-177.

Gutiérrez, Carlos M., «"Buscas en Roma a Roma". Quevedo o el diálogo con la poesía europea de su tiempo», en M.a José Alonso Veloso (ed.), Quevedo en Europa, Europa en Quevedo, Vigo, Academia del Hispanismo, 2017, pp. 79-104.

Gutiérrez Nieto, Juan Ignacio, «El pensamiento económico, político y social de los arbitristas», en José M.a Jover Zamora (dir.), Historia de España Menéndez Pidal, El siglo del Quijote (1580-1680): Religión, filosofía, ciencia, Vol. XXVI (1), Espasa Calpe, Madrid, 1986, pp. 235-354.

—, «El reformismo social de Olivares: el problema de la limpieza de sangre y la creación de una nobleza de mérito», en Ángel García Sanz y John Elliott (eds.), La España del Conde Duque de Olivares. Encuentro Internacional sobre la España del Conde Duque de Olivares (Toro, 15-18 de septiembre de 1989), pp. 417-442.

Hamilton, Earl J., El tesoro americano y la revolución de los precios en España (1501-1650), Barcelona, Ariel, 1983.

Hammett, Dashiell, El halcón maltés, Madrid, Alianza Editorial, 1968 (trad.: Fernando Calleja).

Hering Torres, Max S., «La limpieza de sangre en España: un modelo de interpretación», en Nikolaus Böttcher, Bernd Hausberger y Max S. Hering Torres (eds.) El peso de la sangre. Limpios, Mestizos y Nobles en el Mundo Hispánico, México, El Colegio de México, 2011, pp. 23-54.

Hermenegildo, Alfredo, Los trágicos españoles del siglo XVI, Madrid, FUE, 1961.

—, La tragedia en el Renacimiento Español, Barcelona, Planeta,

1973.

—, «La tragedia: de Pérez de Oliva a Juan de la Cueva», en Javier Huerta Calvo (ed.), Historia del teatro español, 1. De la Edad Media a los Siglos de Oro, Madrid, Gredos, 2003, pp. 75-500.

Hernández, Mario, «La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII: la Ilustración frente al Barroco», Revista de Literatura, 42/84 (1980), pp. 185-220.

Hernández Franco, Juan, Cultura y limpieza de sangre en la España moderna. Puritate sanguinis, Murcia, Universidad de Murcia, 1997.

—, Sangre limpia, sangre española. El debate sobre los estatutos de limpieza (siglos XV-XVII), Madrid, Cátedra, 2011.

Herrán Santiago, Andrea y Santos López, Modesto (eds.), Sentencias político-filosófico-teológicas (en el legado de Antonio Pérez, Francisco de Quevedo y otros), Barcelona, Anthropos, 1999.

—, Sentencias erróneamente atribuidas a Quevedo, sus autores y su contextualización, Valladolid, Agilice Digital, 2014.

Herrero, Javier, Los orígenes del pensamiento reaccionario español, Madrid, Edicusa, 1971 (2.a ed.: Madrid, Alianza Editorial, 1988; 3.a ed.: Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020).

Herrera, Fernando de, Tomás Moro (1592), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001 (ed.: Francisco López Estrada).

Hill, Christopher, El siglo de la revolución. 1603-1674, Madrid, Ayuso, 1972.

—, «El protestantismo y el desarrollo del capitalismo», en VV.AA., Estudios sobre el nacimiento y desarrollo del capitalismo, Madrid, Ayuso, 1972, pp. 59-72.

Hobsbawm, E., En torno a los orígenes de la revolución industrial, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.

Holmyard, E. J., La prodigiosa historia de la alquimia, Madrid, Guadiana, 1970.

Horio, Fray Hernando, «En un libro de varias poesías que llaman…», en Ángel Pariente (ed.), En torno a Góngora, pp. 157-161.

Horio, Hernando y Pineda Juan de, Dos censuras inquisitoriales de las «Obras en verso del Homero español» (1628), en ed. electrónica (2020) de Mathilde Albisson (https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal:286935).

Horowitz Murray, Janet, «Lope through the looking glass: metaphor and meaning in El castigo sin venganza», Bulletin of Hispanic Studies, 56/1 (enero 1979), pp. 17-29.

Horozco Covarrubias, Juan de, Emblemas morales, Segovia, Juan de la Cuesta, 1589.

Horozco y Covarrubias de Leyva, Juan de, Trescientos emblemas morales, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.

Huard-Baudry, Emmanuelle, «En torno a las Soledades: el abad de Rute y los lienzos de Flandes», Criticón, 114 (2012), pp. 139-178.

Huarte de San Juan, Juan, Examen de ingenios para las ciencias, Madrid, Editora Nacional, 1977 (ed.: Esteban Torre).

—, Examen de ingenios, Madrid, Cátedra, 1989 (ed.: Guillermo Serés).

Huergo Cardoso, Humberto, «Las Soledades de Góngora, ¿lienço de Flandes o pintura valiente?», La Torre, VI/20-21 (abril-septiembre 2001), pp. 193-231.

—, «Góngora y la estética del borrón. Otra vez el soneto al Greco», Creneida, 5 (2017), pp. 280-332.

Hume, David, «On the standard of taste», en Essays moral, political and literary, Oxford University Press, 1966, pp. 231-255 (ed. cast.: David Hume, La norma del gusto. Ensayos de estética, 1, Valencia, Teorema, 1980; «Sobre la norma del gusto», en La norma del gusto y otros ensayos, Barcelona, Península, 1989, pp. 23-51, y en La norma del gusto y otros ensayos sobre estética, Valencia, Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2008, pp. 37-61).

Hurtado de Mendoza, Antonio, Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey Nuestro Señor d. Felipe IV, Madrid, Juan de la Cuesta, 1623.

—, Obras poéticas, Madrid, RAE, 1947-1948, vol. I (ed.: Rafael Benítez).

—, «Relación de Antonio Hurtado de Mendoza sobre la representación de La gloria de Niquea del Conde de Villamediana (1622)», en Teresa Ferrer Valls, Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622) Estudios y documentos, València, Universitat de València, 1993, pp. 283-295.

Hurtado de Mendoza, Diego, Guerra de Granada, Madrid, Castalia, 1970 (ed.: Bernardo Blanco-González).

Ife, Barry H., Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la Picaresca, Barcelona, Crítica, 1992.

Iranzo, Miguel Lucas de, Hechos del condestable Don Miguel Lucas de Iranzo (Crónica del siglo XV), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2009 (ed.: Juan de Mata Carriazo).

Isasi Martínez, Carmen, «Quevedo ¿traductor negligente? Observaciones sobre el texto de El Rómulo», Livius, 4 (1993), pp. 89-96.

Izquierdo, Adrián, «Quevedo y la Vita Anacreontis: retórica y dialéctica al servicio de la biografía», en Samuel Fasquel (coord.), Cinco estudios sobre paratexto y biografía en el Siglo de Oro, A Coruña, SIELAE, 2020, pp. 17-48.

Jago, Charles, «The “Crisis of the Aristocracy” in Seventeenth-Century Castile», Past & Present. A journal of historical studies, 84 (agosto 1979), pp. 60-90 (ed. cast.: J. H. Elliott (ed.), Poder y sociedad en la España de los Austrias, pp. 248-286).

Jammes, Robert, Études sur l’oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote, Burdeos, Institut d’Études Ibériques et Ibéro-Américaines/Université de Bordeaux, 1967 (ed. cast.: La obra poética de don Luis de Góngora y Argote, Madrid, Castalia, 1987).

—, «Études sur Nicolás Antonio. Nicolás Antonio commentateur de Góngora», Bulletin Hispanique, 62/1 (1960), pp. 16-42.

—, «Notes sur La Fábula de Píramo y Tisbe de Góngora», Les Langues Néo-Latines, 156 (1961), pp. 1-47.

—, «L'Antidote de Jáuregui annoté par les amis de Góngora», Bulletin Hispanique, 64/3-4 (1962), pp. 193-215.

—, «Dos sátiras vallisoletanas de Góngora», Criticón, 10 (1980), pp. 31-57.

—, «À propos de Góngora et de Quevedo: conformisme et anticonformisme au siècle d'or», en VV.AA., La contestation de la societé dans la littérature espagnole du siècle d'or, Toulouse, Université de Toulouse-Le-Mirail, 1981, pp. 83-93.

—, «Elementos burlescos en las Soledades de Góngora», Edad de Oro, 2 (1983), pp. 99-117.

—, «Un hallazgo olvidado de Antonio Rodríguez-Moñino: la primera redacción de las Soledades», Criticón, 27 (1984), pp. 5-35.

—, «Apuntes sobre la génesis textual de las Soledades», en Jacques Issorel (ed.), Crepúsculos pisando: once estudios sobre las «Soledades» de Luis de Góngora, Perpiñán, CRILAUP, 1995, pp. 121-139.

—, «Góngora en el espacio y en el tiempo (1609-1615)», en Begoña López Bueno (ed.), El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615, pp. 15-32.

Jauralde Pou, Pablo, Francisco de Quevedo (1580-1645), Madrid, Castalia, 1999 (2.a ed. actualizada: Barcelona, Calambur, 2023).

—, «"Miré los muros de la patria mía" y el Heráclito cristiano», Edad de Oro, 6 (1987), pp. 165-187.

—, «El teatro en los palacios», Teatro. Revista de estudios teatrales, 1 (1992), pp. 33-56.

—, «Cerrar podrá mis ojos la postrera…», Revista de Filología

Española, LXXVII/1-2 (1997), pp. 89-117.

—, «Entre Góngora y Quevedo», Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, 26/2 (2021), pp. 228-243.

Jáuregui, Juan de, Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades» (1615), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002 (ed.: José María Rico García).

—, «Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades», en José Jordán de Urríes y Azara, Biografía y estudio crítico de Jáuregui, pp. 149-179.

—, «Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades, aplicada a su autor, para defenderle de sí mismo», en Eurice Joiner Gates, Documentos gongorinos. Los «Discursos apologéticos» de Pedro Díaz de Rivas. El «Antídoto» de Juan de Jáuregui, pp. 85-140.

—, Discurso poético, en José Jordán de Urríes y Azara, Biografía y estudio crítico de Jáuregui, pp. 220-260.

—, Discurso poético, advierte el desorden y engaño de algunos escritos, Madrid, Editora Nacional, 1978 (ed.: Melchora Romanos).

—, Discurso poético, en edición electrónica (https://books.openedition.org/esb/2232), de Melchora Romanos (2016).

—, El Retraído, en José Jordán de Urríes y Azara, Biografía y estudio crítico de Jáuregui, pp. 180-219, y en Francisco de Quevedo, Obras completas. Obras en verso, Madrid, Aguilar, 1932, pp. 1073-1099 (ed.: Luis Astrana Marín).

—, Obras. I. Rimas. II. Orfeo. Aminta, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, 2 vols. (ed.: Inmaculada Ferrer de Alba).

—, Orfeo, Madrid, CSIC, 1948 (ed.: Pablo Cabañas).

—, Aminta. Traducido de Torquato Tasso, Madrid, Castalia, 1970 (ed.: Joaquín Arce).

—, Poesías, Madrid, Cátedra, 1993 (ed.: Juan Matas Caballero).

Jauss, Hans Robert, La literatura como provocación, Barcelona, Península, 1976.

—, La historia de la literatura como provocación, Barcelona, Península, 2000 (Nueva ed.: Madrid, Gredos, 2012).

Javierre, José M.a, Juan de Dios. Loco en Granada, Salamanca, Sígueme, 1996.

Jiménez Castaño, David, «Sobre el Sabio Instruido de Francisco Garau S.J. y, más concretamente, sobre el antimaquiavelismo de la Tercera Parte de El Sabio Instruido de la naturaleza», Filosofía. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 32 (2015), pp. 95-111.

Jiménez Pablo, Esther, La forja de una identidad. La Compañía de Jesús (1540-1640), Madrid, Polifemo, 2014.

Joiner Gates, Eunice, Documentos gongorinos. Los «Discursos apologéticos» de Pedro Díaz de Rivas. El «Antídoto» de Juan de Jáuregui, México, El Colegio de México, 1960.

—, «An Unpublished Letter, from Pedro de Valencia to Góngora», Modern Language Notes, 66/3 (marzo 1951), pp. 160-163.

—, «Don Francisco Fernández de Córdoba, Defender of Góngora», The Romanic Review, 42/1 (1951), pp. 18-26 (reimp. en apéndice: Documentos gongorinos, pp. 143-151).

—, «New Light on the Antídoto against Góngora's "pestilent" Soledades», PMLA, 66/5 (septiembre 1951), pp. 746-764.

—, «Salazar Mardones' Defense of Góngora's Poetry», The Modern Language Review, 49/1 (enero 1954), pp. 23-28.

—, «Sidelights on Contemporary Criticism of Góngora's Polifemo», PMLA, 75/5 (diciembre 1960), pp. 503-508.

—, «Góngora's Polifemo and Soledades in relation to Baroque Art», Texas Studies in Literature and Languages (1960), pp. 61-77.

—, «Los Comentarios de Salcedo Coronel a la luz de una crítica de

Ustarroz», Nueva Revista de Filología Hispánica, XV/1-2 (enero-junio 1961), págs. 217-228.

—, «Anotaciones a la Canción de la toma de Larache por Pedro Díaz de Rivas», Revista de Filología Española, XLIV/1-2 (enero-junio 1961) pp. 63-94.

Jones, R. O., Historia de la literatura española. 2. Siglo de Oro: prosa y poesía (Siglos XVI y XVII), Barcelona, Ariel, 1983.

Juliá Martínez, Eduardo, «La literatura dramática del siglo XVI», en Guillermo Díaz Plaja (dir.), Historia general de las literaturas Hispánicas, Barcelona, Barna, 1953, vol. III, pp. 105-213.

—, «Originalidad de Timoneda», Revista Valenciana de Filología, 1-4, 5 (1955-1958), pp. 91-151.

Kamen, Henry, Del imperio a la decadencia. Los mitos que forjaron la España Moderna, Madrid, Temas de Hoy, 2006.

—, «The decline of Castile: the last crisis», Economic History Review, 1/17 (1964), pp. 63-76.

—, «The Decline of Spain: A Historical Myth?», Past & Present, 81 (noviembre 1978), pp. 24-50.

—, «El siglo XVII, ¿época de decadencia?», en VV.AA., «España, siglo XVII. Esplendor y decadencia», Historia 16, Extra 12 (diciembre 1979), pp. 5-12.

—, Israel, J. I., «Debate: The Decline of Spain: a Historical Myth?», Past & Present, 91/1 (mayo 1981), pp. 170-185.

—, Israel, J. I.; Tepaske, John y Klein, Herbert S., «Debate: The Seventeenth-Century Crisis in New Spain: Myth or Reality», Past & Present, 97 (noviembre 1982), pp. 144-161.

King, Willard F., Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII, Madrid, RAE, 1963.

Kojève, Alexandre, Introduction à la lectura de Hegel, París, Gallimard, 1947 (ed. cast.: La dialéctica del amo y del esclavo en

Hegel, Buenos Aires, La Pléyade, 1971; y nueva ed.: Introducción a la lectura de Hegel, Madrid, Trotta, 2013).

Kolakowski, Leszek, Dios no nos debe nada. Un breve comentario sobre la religión de Pascal y el espíritu del jansenismo, Barcelona, Herder, 1996.

Kott, Jan, Apuntes sobre Shakespeare, Barcelona, Seix-Barral, 1969.

—, Shakespeare Our Contemporary, Londres, Methuen, 1965.

Koyré, Alexandre, Del mundo cerrado al universo infinito, México, Siglo XXI, 1979.

—, Místicos, espirituales y alquimistas del siglo XVI alemán, Madrid, Akal, 1981.

—, «Attitude esthétique et pensée scientifique», Critique, XII/100-101 (septiembre-octubre 1955), pp. 835-847, reimp. en: Alexandre Koyré, Études d'histoire de la pensée scientifique, París, Gallimard, 1973, pp. 275-288 (ed. cast.: «Actitud estética y pensamiento científico», en Estudios de historia del pensamiento científico, México, Siglo XXI, 1982, pp. 261-273).

Kyd, Thomas, La tragedia española, México, Universidad Nacional Autónoma, 1976 (ed.: Margo Glantz).

—, La tragedia española, Madrid, Cátedra, 2008 (ed.: José Payá Beltrán).

Kyd, Thomas; Webster, John y Ford, John, Tres tragedias de venganza, Madrid, Gredos, 2007 (ed.: J. R. Díaz-Fernández).

Labrousse, C. E. y otros, Órdenes, estamentos y clases, Madrid, Siglo XXI, 1978.

Lacan, Jacques, «Del barroco», en El Seminario. Libro 20. Aun. 1972-1973, Buenos Aires, Paidós, 1975, pp. 127-141 (ed.: Jacques-Alain Milner).

Lacretelle, Jacques y Pierre de, Racine, París, Académique Perrin, 1970 (ed. cast.: Racine, Madrid, Espasa-Calpe, 1974).

Lafond, Jean y Redondo, Agustín (eds.), L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraries de la fin du XVIe au milieu du XVIIe, París, Vrin, 1979.

Laguna Fernández, Juan I., «Luis Pacheco de Narváez: Unos comentarios a la vida y escritos del campeón de la corte literaria barroca de Felipe III y Felipe IV, y su supuesta relación con el Tribunal de la justa venganza contra Francisco de Quevedo», Lemir, 20 (2016), pp. 211-344.

Lara Garrido, José, «Acotaciones complementarias al motivo de los mansos en Lope de Vega», Dicenda, 2 (1983), pp. 111-120.

—, «Siglo de Oro: considerandos y materiales sobre la historia, sentido y pertinencia de un término», Analecta Malacitana, XV/1-2 (1992), pp. 173-199.

—, «Adiós al Góngora del 27», en Rafael Bonilla y Giuseppe Mazzochi (eds.), La hidra barroca. Varia lección de Góngora, pp. 321-333.

La vida de Estebanillo González, hombre de buen humor. Compuesto por el mesmo, Madrid, Cátedra, 1990, 2 vols. (ed.: Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid).

Lázaro Carreter, Fernando, Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega, Madrid, Cátedra, 1984 (2.a ed.).

—, «Sobre la dificultad conceptista», en VV.AA., Estudios dedicados a Menéndez Pidal. VI, Madrid, CSIC, 1956, pp. 355-386 (reimp. en: Estilo barroco y personalidad creadora, pp. 13-43).

—, «Quevedo, entre el amor y la muerte. Comentario de un soneto (Cerrar podrá mis ojos)», Papeles de Son Armadans, I/11 (1956), pp. 145-160 (reimp. en: Gonzalo Sobejano (ed.), Francisco de Quevedo, pp. 291-300).

—, «Prólogo. El teatro español durante la Edad Media», en Teatro medieval, Valencia, Castalia, 1958, pp. 7-62 (2.a ed.: Madrid, Castalia, 1965).

—, «Situación de la Fábula de Píramo y Tisbe, de Góngora», Nueva

Revista de Filología Hispánica, XV/3-4 (julio 1961), pp. 463-482 (reimp. en: Estilo barroco y personalidad creadora, pp. 45-68).

—, «Lope, pastor robado. Vida y arte en los sonetos de los mansos», en Estilo barroco y personalidad creadora, pp. 149-167.

—, «Metamorfosis barrocas», Tropelías, 1 (1990), pp. 151-163 (reimp. en: Clásicos españoles. De Garcilaso a los niños pícaros, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pp. 291-311).

Ledesma, Alonso de, Conceptos espirituales y morales, Madrid, CSIC/Instituto Miguel de Cervantes, 1969, 3 vols. (ed., introducción y notas.: Eduardo Juliá Martínez).

—, Conceptos espirituales y morales (1600-1606), Madrid, Editora Nacional, 1978 (ed.: Francisco Almagro).

—, Juegos de Noche Buena, moralizados a la vida de Christo, martirio de Santos, y reformación de costumbres, con unas enigmas hechas para honesta recreación, Madrid, Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1611.

Le Goff, Jacquec, Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme, París, Gallimard, 1969 (ed. cast.: Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo, Barcelona, Petrel, 1980).

León, Fray Luis de, Poesías, Barcelona, Crítica, 1982 (ed.: Oreste Macrì / Nueva edición revisada).

—, El proceso inquisitorial de fray Luis de León, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1991, 2.a ed., 2010 (ed.: Ángel Alcalá).

Lerner, Michel-Pierre y Segonds, Alain-Philipee, «Sur un "avertissement" célèbre: l'Ad lectorem du De revolutionibus de Nicolas Copernic», Galileana. Journal of Galilean Studies, V (2008), pp. 113-148.

Lévi-Strauss, Claude, «Respuesta a Georges Dumézil», Vuelta, 5/49 (1980), pp. 15-22.

Lezama Lima, José, La expresión americana, México, FCE, 1993 (ed.: Irlemar Chiampi).

—, «Sierpe de don Luis de Góngora», Orígenes, VIII/28 (1951), pp. 10-30 (reimp. en: Esferaimagen. Sierpe de don Luis de Góngora. Las imágenes posibles, Barcelona, Tusquets, 1970, pp 21-49 (ed.: José Agustín Goytisolo) y en Ángel Pariente (ed.), En torno a Góngora, pp. 219-249).

—, «Cien años más para Quevedo», en Analecta del reloj. Ensayos, La Habana, Orígenes, 1953, pp. 244-246 (Nueva ed.: La Habana, Letras Cubanas, 2010).

Lezcano Tosca, Hugo, «La edición crítica de los Soliloquios amorosos de un alma a Dios, de Lope de Vega», Etiópicas, 7 (2011), pp. 139-165.

Lida, Raimundo, Prosas de Quevedo, Barcelona, Crítica, 1981 (Nueva ed.: Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2016. Ed.: Daniel Fdez. Rodríguez).

Lida de Malkiel, María Rosa, «Para las fuentes de Quevedo», Revista de Filología Hispánica, I/4 (octubre-diciembre 1939), pp. 369-375.

—, «La tradición clásica en España», Nueva Revista de Filología Hispánica, 5/2 (abril 1951), pp. 183-223 (reimp. en: La tradición clásica en España, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 339-397. Nueva ed.: Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2017, ed.: Daniel Fdez. Rodríguez).

Liñán y Verdugo, Antonio, Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte, Madrid, Editora Nacional, 1980 (ed.: Edisons Simons).

—, Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte, edición electrónica en Lemir, 21 (2017), en ed. de: Enrique Suárez Figaredo.

Lipovetsky, Gilles, El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas, Barcelona, Anagrama, 1991.

Litia Tenorio, Martha, Borges y Góngora: un diálogo posible, México, El Colegio de México, 2022.

Llamas Martínez, Jacoba, «Estilo en los sonetos funerales de Quevedo, Góngora y Lope», La Perinola, 18 (2014), pp. 289-320.

López Álvarez, Alejandro, «La introducción de los coches en la corte hispana y el Imperio. Transfers tecnológicos y culturales, 1550-1580», en J. Martínez Millán y R. González Cuerva (coords.), La Dinastía de los Austrias. Las Relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio. Actas del Congreso Internacional, Madrid, 2010, Madrid, Polifemo, 2011, vol. III, pp. 1885-1928.

López Barbadillo, Joaquín (comp.), Cancionero de amor y de risa, en que van juntas las más alegres, libres y curiosas poesías eróticas del parnaso español, muchas jamás impresas hasta ahora y las restantes publicadas en rarísimos libros, Madrid, Imp. Hispano Alemana, 1917 (reed.: Madrid, Akal, 1977; Sevilla, Espuela de Plata, 2007).

López Bueno, Begoña (ed.), El canon poético del siglo XVII, Sevilla, Servicio de Publicaciones Universidad de Sevilla, 2010.

— (ed.), El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.

—, «Soledad/Soledades en la poesía española del Siglo de Oro (revisando a Vossler)», Criticón, 145-146 (2022), pp. 89-117.

López de Sigura, Ruy, Libro de la invención liberal y arte del juego del Axedrez, Alcalá, Andrés de Angulo, 1561 (ed. facsímil, precedida de «Estudio histórico-biográfico» de Antonio J. Osuna Lara, Zafra, Imp. Rayego, 1989).

—, Libro de la invención liberal y arte del juego del Axedrez, Valladolid, Maxtor, 2012 (ed. fácsímil). Disponible, primera edición, en «Biblioteca Digital de la Universitat de València» (https://weblioteca.uv.es/cgi/view.pl?source=uv_im_i16488295).

López Estrada, Francisco, Historia y Crítica de la Literatura Española, «Renacimiento», Vol. II, Barcelona, Crítica, 1980 («Primer suplemento», 1991).

López Martínez, María Isabel, Neruda y los escritores de la Edad de Oro, Sevilla, CSIC/Universidad de Sevilla/Diputación de Sevilla, 2009.

López Pinciano, Alonso, Philosophia antigua poética (1596), Madrid, CSIC, 1973, 3 vols. (ed.: Alonso Carballo Picazo).

—, Obras Completas. Philosophía antigua poética, Madrid, Biblioteca Castro, 1998, vol. 1 (ed.: José Rico Verdú).

López Piñero, José María, La introducción de la ciencia moderna en España, Barcelona, Ariel, 1969.

—, Medicina, historia, sociedad, Barcelona, Ariel, 1973.

—, El Hospital de Ignoscents, folls e orats (1409-1512) y la medicina valenciana durante el siglo XV, València, Ajuntament de València, 2009.

López-Vázquez, Alfredo R., «La estrella de Sevilla y Claramonte», Criticón, 21 (1983), pp. 5-31.

Loyola, S. Ignacio de, Ejercicios espirituales (1548), Barcelona, Sal Terrae, 1987 (ed.: Cándido de Dalmases S.J.).

Lozano, Isabel y Mercado, Juan C. (coords.), Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 2001.

Lozano Navarro, Julián J., La Compañía de Jesús y el poder en la España de los Austrias, Madrid, Cátedra, 2005.

Lublinskaya, A. D., La crisis del siglo XVII y la sociedad del absolutismo, Barcelona, Crítica, 1983.

Lucas, Ana, El trasfondo barroco de lo moderno (Estética y crisis de la Modernidad en la filosofía de Walter Benjamin), Madrid, UNED, 1992.

Lukács, Georg, El asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler, Barcelona-México, Grijalbo, 1968 (trad.: Wenceslao Roces).

Machado, Antonio, Poesía y Prosa. Tomo II. Poesías completas, Madrid, Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, 1989 (ed.: Oreste Macrì).

Macherey, Pierre, Pour une Théorie de la Production Littéraire, París, F. Maspero, 1966 (Nueva ed.: Lyon, École Normale Supérieure, 2014. Prefacio: Terry Eagleton / Postfacio: Pierre Macherey). Ed. cast.: Para una teoría de la producción literaria, Caracas, Biblioteca Universidad Central de Venezuela, 1974.

Macdonald, Ross, La bella durmiente, Barcelona, Bruguera, 1981.

Mainer, José-Carlos, Historia, Literatura, Sociedad, Madrid, Instituto de España/ Espasa-Calpe, 1988 (reed. en: Historia, literatura, sociedad (y una coda española), Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 19-147).

Maldonado Araque, Francisco Javier, «Apolo y Dafne en los sonetos de Quevedo: el antimito y su lógica productiva», Florentia Iliberritana. Revista de estudios de antigüedad clásica, 21 (2010), pp. 215-226.

Mallarmé, Stéphane, Obra poética. I-II, Madrid, Hiperión, 1980 (trad.: Ricardo Silva-Santistevan).

Maquiavelo, Nicolás, Del arte de la guerra, Madrid, Tecnos, 1988 (ed.: Manuel Carrera Díaz).

—, Discursos sobre la primera década de Tito Livio, Madrid, Alianza Editorial, 1987 (ed.: Ana Martínez Arancón). Nueva ed.: Madrid, Akal, 2016 (ed.: Manuel M.a de Artaza).

—, El Príncipe, Madrid, Tecnos, 1988 (trad.: Helena Puigdoménech).

Marañón Ripoll, Miguel, El «Discurso de todos los diablos», de Quevedo. Estudio y edición, Madrid, FUE, 2005.

Maravall, José Antonio, Teoría española del Estado en el siglo XVII, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957 (Nueva ed.: Teoría del Estado en España en el siglo XVII, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1997).

—, Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966 (Nueva ed.: Antiguos y modernos. Visión de la

historia e idea de progreso hasta el Renacimiento, Madrid, Alianza Editorial, 1986).

—, Teatro y literatura en la sociedad barroca, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972 (2.a ed. corregida y aumentada: Barcelona, Crítica, 1990. Ed.: Francisco Abad).

—, Estado moderno y mentalidad social (Siglos XV a XVII), Madrid, Revista de Occidente, 1972, 2 vols. (Nueva ed.: Madrid, Alianza Editorial, 1986, 2 vols.).

—, La oposición política bajo los Austrias, Barcelona, Ariel, 1974.

—, «La función del honor en la sociedad tradicional», Ideologies & Literature, II/7 (mayo-junio 1978), pp. 9-27.

—, «La corriente doctrinal del tacitismo político en España», Cuadernos Hispanoamericanos, 238-240 (octubre-diciembre 1969), pp. 645-667 (reimp. en: Estudios de historia del pensamiento español. Serie Tercera. El siglo del Barroco, pp. 73-98).

—, Poder, honor y élites en el siglo XVII, Madrid, Siglo XXI, 1979.

—, «Interpretaciones de la crisis social del siglo XVII por los escritores de la época», en VV.AA., Homenaje a Marcel Bataillon. Seis lecciones sobre la España del Siglo de Oro (Literatura e Historia), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1981, pp. 111-158 (reimp. en: Estudios de historia del pensamiento español. Serie Tercera. El siglo del Barroco, pp. 151-196).

—, «La concepción del saber en una sociedad tradicional», en Estudios de historia del pensamiento español. Serie Primera. Edad Media, Madrid, Cultura Hispánica, 1983, pp. 201-254 (3.a ed., ampliada).

—, Estudios de historia del pensamiento español. Serie Tercera. El siglo del Barroco, Madrid, Cultura Hispánica, 1984 (2.a ed. ampliada).

Marcos Martín, Alberto, España en los siglos XVI, XVII y XVIII. Economía y sociedad, Barcelona, Crítica, 2000.

Mariana, P. Juan de, Tratado contra los juegos públicos (1609), en Obras del padre Juan de Mariana, Madrid, BAE/Rivadeneyra, 1950, tomo XXXI, pp. 413-462.

—, Tratado contra los juegos públicos, Granada, Universidad de Granada, 2004 (ed.: José Luis Suárez García).

Marivaux, Pierre de, El juego del amor y del azar, Madrid, Calpe, 1921.

—, El juego del amor y del azar, Madrid, Espasa-Calpe, 2001 (ed.: Mauro Armiño).

Marlowe, Christopher, Teatro, Madrid, Alfaguara, 1984 (ed.: Aliocha Coll).

—, La trágica historia de la vida y muerte del doctor Fausto, Madrid, Cátedra, 1998 (ed.: J. C. César Santoyo y J. M. Santamaría).

Márquez, Antonio, Literatura e Inquisición en España. 1478-1834, Madrid, Taurus, 1980.

Márquez Villanueva, Francisco, Lope: vida y valores, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1988.

Martín, Adrienne L., «Góngora: "poeta de bujarrones"», Calíope. Journal of the Society for Reinessance and Baroque Hispanic Society, 8/1 (2002), pp. 141-160.

—, «Sodomitas, putos, doncellos y maricotes en algunos textos de Quevedo», La Perinola, 12 (2008), pp. 107-122.

Martinengo, Alessandro, La astrología en la obra de Quevedo. Una clave de lectura, Madrid, Alhambra, 1983 (Nueva ed.: Pamplona, Eunsa, 1992).

—, Al margen de Quevedo. Paisajes naturales. Paisajes textuales, Nueva York, IDEA/IGAS, 2015.

—, «Quevedo en Italia: ¿nigromante u oculto consejero de príncipes?», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Elena E. Marcello

(eds.), Sobre Quevedo y su época. Actas de las Jornadas (1997-2004). Homenaje a Jesús Sepúlveda, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 107-124.

—, «Los paisajes italianos de Quevedo (un conceptista de viaje)», La Perinola, 13 (2009), pp. 263-280 (reimp. en: Al margen de Quevedo. Paisajes naturales. Paisajes textuales, pp. 47-64).

Martínez Arancón, Ana (ed.), La batalla en torno a Góngora, Barcelona, Bosch, 1978.

Martínez Bogo, Enrique, «Humor y agudeza en Gracias y desgracias del ojo del culo», La Perinola, 20 (2016), pp. 95-134.

Martínez Cuadrado, Francisco, El Brocense. Semblanza de un humanista, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2003.

Martínez Cuadrado, Jerónimo, «La retirada del teatro de Racine», Anales de la Universidad de Murcia, 37/3 (1980), pp. 63-76.

—, «Racine y el jansenismo», Anales de la Universidad de Murcia, 40/1-2 (1981-1982), pp. 217-229.

—, «El entorno social y humano de Jean Racine», Anales de Filología Francesa, 2 (1987), pp. 29-42.

—, «Traducción al español de Les antiquités de Rome de Joaquim Du Bellay», Anales de Filología Francesa, 12 (2003-2004), pp. 249-264.

Martínez de Bujanda, Jesús, El Índice de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición española (1551-1819). Evolución y contenido, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2016.

Martínez Hernández, Santiago, Rodrigo Calderón. La sombra del valido. Privanza, favor y corrupción en la corte de Felipe III, Madrid, Marcial Pons-Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009.

Martínez Millán, José, «¿Nobleza Hispana, nobleza cristiana? Los estatutos de pureza de sangre», en M. Rivero Rodríguez (coord.), Nobleza Hispana, nobleza cristiana. La Orden de San Juan, Madrid, Polifemo, 2007, vol. 1, pp. 677-759.

—, «Reflexiones en torno a los escritos políticos e históricos de Francisco de Quevedo», La Perinola, 18 (2014), pp. 103-141.

Martos, José Manuel, El «Panegírico al Duque de Lerma»: estudio y edición crítica, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2009 (https://www.tdx.cat/handle/10803/7446;jsessionid=8EB383075DC5D4C95289D19839310C9C

Marx, Karl, El Capital. Libro Primero. El proceso de producción del capital, Vol. I, Madrid, Siglo XXI, 1975 (ed.: Pedro Scarón).

—, El dieciocho brumario de Luis Bonaparte, Barcelona, Ariel, 1971 (trad.: O. P. Safont). Nueva ed.: Madrid, Akal, 2023 (ed.: Clara Ramas San Miguel).

—, Notas marginales al «Tratado de economía política» de Adolph Wagner, México, Siglo XXI/Cuadernos de Pasado y Presente, 1982.

Matas Caballero, Juan, Juan de Jáuregui: poesía y poética, Sevilla, Diputación Provincial, 1990.

—, «Epitafios a don Rodrigo Calderón: del proceso sumarísimo al sumario tópico-literario del proceso», en Isabel Lozano y Juan Carlos Mercado (coords.), Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 2001, pp. 433-456.

—; Micó Juan, José M.a y Ponce Cárdenas, Jesús (coords.), El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.

Maurer, Christopher, «"Defeated by the Age": On Ambiguity in Quevedo's "Miré los muros de la patria mía"», Hispanic Review, 54/4 (otoño 1986), pp. 427-442.

—, «"Soñé que te… ¿Dirélo?" El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII», Edad de Oro, IX (primavera 1990), pp. 149-167.

Medina Barco, Inmaculada, «Retratismo alegórico/emblemático en la obra de Quevedo», La Perinola, 9 (2005), pp. 125-150.

Menéndez Peláez, Jesús, Los Jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.

Menéndez Pelayo, Marcelino, Historia de las ideas estéticas en España. Las ideas estéticas entre los antiguos griegos y latinos. Desarrollo de las ideas estéticas hasta fines del siglo XVII (1884 y 1894), México, Porrua, 1985.

—, Historia de las ideas estéticas en España. II. Siglos XVI y XVII, Madrid, CSIC, 1940 (ed.: Enrique Sánchez Reyes),

—, Obras Completas. Tomo I. Vols. I-II-III. Historia de las ideas estéticas en España, Santander, Universidad de Cantabria/Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2010 (ed.: Gerardo Bolado).

—, Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, Santander, Aldus/ CSIC, 1949, 6 vols. (ed.: A. Bonilla San Martín y Miguel Artigas).

—, Literatura y nación. Preliminares de historia literaria (Una Antología), Pamplona, Urgoiti, 2019 (ed.: Joaquín Álvarez Barrientos).

Menéndez Pidal, Ramón, «Obscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas», Romanische Forschungen (Homenaje a Karl Vossler), 56/3 (1942), pp. 211-218 (reimp. en: Castilla, la tradición, el idioma, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947, pp. 217-230).

—, «Lope de Vega, el Arte nuevo y la nueva biografía», Revista de Filología Española, XXII (1935), pp. 337-387 (reimp. en: De Cervantes y Lope de Vega, Madrid, Espasa-Calpe, 1940, pp. 69-143).

—, «El lenguaje de Lope de Vega», en El P. Las Casas y Vitoria con otros temas de los siglos XVI y XVII, Madrid, Espasa-Calpe, 1940, pp. 99-121.

—, «El castigo sin venganza. Un oscuro problema de honor», en El P. las Casas y Vitoria con otros temas de los siglos XVI y XVII, pp. 123-152.

Meregalli, Franco, «Calderón», en VV.AA., Historia de la Literatura Española. Vol. I, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 687-701.

Mérimée, Ernest, Essai sur la vie et les oeuvres de Quevedo (1580-1645), París, A. Picard, 1886.

Mérimée, Henri, El arte dramático en Valencia: desde los orígenes hasta principios del siglo XVII (1913), Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1985, 2 vols.

Merleau-Ponty, Maurice, La Prose du monde, París, Gallimard, 1969 (ed. cast.: La prosa del mundo, Madrid, Taurus, 1971 (trad.: Francisco Pérez Gutiérrez). Nueva ed.: Madrid, Trotta, 2015.

Micó, José María, «A mis Soledades voy», en De Góngora, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, pp. 97-110.

Milizia, Francesco, Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno, Venecia, G. Pasquali, 1798 (ed. cast.: Arte de saber ver en las bellas artes del diseño, Barcelona, Alta Fulla, 1987).

Milán, Luis de, Libro intitulado El Cortesano. Libro de motes de damas y caballeros, Madrid, Aribau, 1874 («Advertencia preliminar», de F. del V. y J.S.R.).

Molho, Maurice, «Teoría de los mansos: un triple soneto de Lope de Vega», Bulletin Hispanique, 93/1 (enero-junio 1991), pp. 135-155.

Molière (Jean-Baptiste Poquelin), Obras completas, Madrid, Aguilar, 1973 (trad.: Julio Gómez de la Serna).

—, El amor médico, Barcelona, Sopena, 1974 (trad.: Julio Gómez de la Serna).

—, Les précieuses ridicules, París, Larousse, 1972.

—, Las preciosas ridículas. Las mujeres sabias, Madrid, Cátedra, 1995 (ed.: Mauro Armiño).

Molina, Tirso de, El amor médico (1635), Pamplona, Universidad de Navarra/GRISO, 1997 (ed. crítica: Blanca Oteiza).

—, El condenado por desconfiado, Madrid, Cátedra, 1978 (ed.: Ciriaco Morón y Rolena Adorno).

— (atribuido a) / Luis Vélez, El condenado por desconfiado. La Ninfa del cielo, Madrid, Cátedra, 2008 (ed.: Alfredo Rgez. López-Vázquez).

—, El condenado por desconfiado, Madrid, Castalia, 2012 (ed.: Ysla Campbell).

—, La villana de Vallecas, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos/Universidad de Navarra, 2001 (ed. crítica: Sofía Eiroa).

Molina Fernández, Eduardo, «Sobre el soneto "Miré los muros de la patría mía…" y sus imágenes de muerte moral», Signos Literarios, 2 (julio-diciembre 2005), pp. 47-65.

Molina Huete, Belén, «"Campo de erudición, flor de alabanzas". Góngora y las Flores de poetas ilustres de Pedro Espinosa», en Rafael Bonilla y Giuseppe Mazzochi (eds.), La hidra barroca. Varia lección de Góngora, pp. 249-265.

Moll, Jaime, «Las ediciones de Góngora en el siglo XVII», El Crotalón. Anuario de Filología Española, 1 (1984), pp. 921-963.

Montaigne, Michel de, Ensayos, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014 (ed. bilingüe. Trad.: Javier Yagüe Bosch).

—, Ensayos, Madrid, Edaf, 1971 (ed.: Enrique Azcoaga).

—, Ensayos, Madrid, Cátedra, 1985-1987, 3 vols. (ed.: M.a Dolores Picazo y A. Montojo).

Morelli, Gabriele, Gerardo Diego y el III Centenario de Góngora (Correspondencia inédita), Valencia, Pre-Textos, 2001.

Moreno Almárcegui, Antonio, «La devoción a San José. ¿Un nuevo modelo de virilidad? El caso en España. Siglos XV al XVIII», Cauriensia, IX (2014), pp. 245-285.

Moreno Alonso, Manuel, «La "fabricación" de Fernando VII», Ayer. Revista de Historia Contemporánea, 41 (2001), pp. 17-41.

Moreno Villarreal, Jaime, «Polémica y posteridad», Vuelta, 182 (enero 1992), pp. 27-37.

Morreale, Margherita, «La censura de la geomancia y de la herejía en Las zahúrdas de Plutón, de Quevedo», Boletín de la Real Academia Española, XXXVIII/155 (1958), pp. 409-419.

Mouloud, Noël, «Le rationalisme moderne devant les problèmes épistémologiques, mesures critiques et fondations dialectiques», La Pensée, 197 (febrero 1978), pp. 13-31.

Muchembled, Robert, Une histoire du diable. XIIe-XXe siècle, París, Seuil, 2000 (ed. cast.: Historia del Diablo, Madrid, Cátedra, 2004).

Munari, Simona (ed.), Epistolario Américo Castro y Marcel Bataillon (1923-1972), Madrid, Biblioteca Nueva/Fund. Xabier Zubiri, 2012.

Murillo Ferrol, Francisco, Saavedra Fajardo y la política del Barroco, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957 (Nueva ed.: Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1989).

Nardoni, Valerio, «El tiempo de la piedad: Para una aproximación al Heráclito Cristiano, de Francisco de Quevedo», en Julián Olivares (coord.), Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2011, pp. 135-162.

Navarro, Felipe-Benicio, Arte cisoria de Enrique de Villena, con varios estudios sobre su vida y obras y muchas notas y apéndices, Madrid-Barcelona, Murillo/Verdaguer, 1879.

Negredo del Cerro, Fernando, La guerra de los treinta años. Una visión desde la monarquía hispánica, Madrid, Síntesis, 2016.

Neira Jiménez, Julio, «Construcción crítica y realidad histórica de la generación del 27», Epos, XXXIV (2018), pp. 191-209 (reimp. en: Claves para el estudio de la Poesía del 27, Madrid, UNED, 2021).

Nicole Pierre y otros, Querella del Teatro, Madrid, Tecnos, 2021 (ed., trad., introduc. y notas: Gabriel Albiac).

Nieremberg, P. J. Eusebio, Firmamento religioso de lúcidos astros, en algunos claros varones de la Compañía de Jesús, Madrid, María de Quiñones, 1644.

Odemira, Damiano da, Questo libro e da imparare giocare a scachi et de la partite, Roma, Stephanum Guillireti, 1512. Disponible en la «Biblioteca Digital Gallica», de la Biblioteca Nacional de Francia (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58834f/f2.item).

Oleza, Joan, «La traza y los textos: A propósito del autor de La estrella de Sevilla», en VV.AA., Actas del V Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro, Münster, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 42-68.

—, «Las opciones dramáticas de la senectud de Lope», en José M.a Díez-Borque y José Alcalá-Zamora (eds.), Proyección y significados del teatro clásico español, Madrid, Seacex, 2004, pp. 257-278.

Oliva, César, «El oficio de dramaturgo de Joan de Timoneda», Revista canadiense de estudios hispánicos, 25/1 (2000), pp. 19-27.

Ordóñez das Seyjas y Tovar, Alonso, La poética de Aristóteles dada a nuestra lengua castellana, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1626.

Orozco Díaz, Emilio, Temas del Barroco, Granada, Universidad de Granada, 1947 (reed.: Temas del Barroco. De poesía y pintura, Granada, Universidad de Granada, 1989. «Introducción»: Antonio Sánchez Trigueros).

—, Góngora, Barcelona, Labor, 1953.

—, En torno a las «Soledades» de Góngora. Ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema, Granada, Universidad de Granada, 1969.

—, El teatro y la teatralidad del Barroco (Ensayo de introducción al tema), Barcelona, Planeta, 1969.

—, Lope y Góngora frente a frente, Madrid, Gredos, 1973.

—, Manierismo y Barroco, Madrid, Cátedra, 1975.

—, ¿Qué es el «Arte Nuevo» de Lope de Vega? Anotación previa a una reconsideración crítica, Universidad de Salamanca, 1978 (reimp. en: Introducción al Barroco, vol. II, pp. 165-208).

—, Introducción a Góngora, Barcelona, Crítica, 1984.

—, Introducción al Barroco, Granada, Universidad de Granada, 1988, 2 vols. (ed.: José Lara Garrido).

—, «El Barroco: el término y el concepto a través de la valoración de la crítica», en Introducción al Barroco, vol. I, pp. 27-33.

—, «Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo», en Víctor García de la Concha (ed.), Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista de la Universidad de Salamanca, Salamanca, Caja de Ahorros, 1982, pp. 417-454 (reimp. en: Introducción al barroco, vol. II, pp. 119-164).

—, «Sobre la teatralización y comunicación de masas en el Barroco. La visualización espacial de la poesía», en Introducción al Barroco, Vol. I, cit., pp. 295-326.

Ortega, Francisco A., «Regresos del Barroco o la historia de un fantasma», Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, 18/2 (2013), pp. 16-45.

Ortega y Gasset, José, «Ensayo de estética a manera de prólogo», en José Moreno Villa, El pasajero, Imp. Clásica Española, 1914 (reed. en: La deshumanización del arte (1925), Madrid, Revista de Occidente, 1976, pp. 117-143, y en Obras Completas. Tomo I (1902-1915), Madrid, Fund. José Ortega y Gasset/Taurus, 2005, pp. 664-680).

—, La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva, Madrid, CSIC-Fund. Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, 2020.

Ortiz, Francisco, La apología en defensa de las comedias que se representan en España (ca. 1614), Chapel Hill, University of North Carolina, 1977 (ed.: Louis C. Pérez).

Osiander, Andreas, «Al lector, acerca de las hipótesis de este libro», en Nicolás Copérnico, Las revoluciones de las esferas celestes. Libro primero, Buenos Aires, Eudeba, 1965, pp. 35-37 (Introducción y notas: Alejandro Koyré, pp. 7-29).

—, «Al lector, sobre las hipótesis de este libro», en Nicolás Copérnico, Sobre las revoluciones de los orbes celestes, Madrid, Editora Nacional, 1982, pp. 3-4 (ed.: Carlos Mínguez y Mercedes Testal / Nueva ed.: Madrid, Tecnos, 1987).

Osuna Cabezas, M.a José, Las «Soledades» caminan hacia la corte. Primera fase de la polémica gongorina, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.

—, «La polémica gongorina: estado de la cuestión y tareas pendientes», en Joaquín Roses (coord. y ed.), Góngora. Orígenes, textos y representaciones, pp. 417-453.

Osuna Rodríguez, Inmaculada, «Las justas poéticas en la primera mitad del siglo XVII», en Begoña López Bueno (ed.), El canon poético del siglo XVII, pp. 323-365.

Otero, Blas de, «Cuerpo de la mujer, río de oro» (Ángel fieramente humano), en Obra completa (1935-1977), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013, p. 137.

Pacheco, Francisco, El Arte de la Pintura (1649), Madrid, Cátedra, 1990 (ed.: Bonaventura Bassegoda).

Pacheco de Narváez, Luis, El Tribunal de la Justa Venganza, Pamplona, Eunsa, 2008 (ed.: Victoriano Roncero López).

Panofsky, Erwin, «Galileo as a Critic of the Arts. Aesthetic Attitude and Scientific Thought» (1954), Isis. A Journal of the History of Science Society, 47/1 (marzo 1956), pp. 3-15.

—, «Galilèe critique d'art», Actes de la Recherche en Sciences Sociales, 66-67 (marzo 1987), pp. 2-24.

—, «Et in Argadia ego: Poussin y la tradición elegíaca» (1936), en El significado de las artes visuales, Buenos Aires, Infinito, 1970, pp. 257-278 (Nueva ed.: Madrid, Alianza Editorial, 1987, pp. 323-347).

Paraíso de Leal, Isabel (coord.), Retóricas y poéticas españolas (siglos XVI-XIX): L. de Granada, Rengifo, Artiga, Hermosilla, R. de Miguel, Milá y Fontanals, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000.

Pariente, Ángel (ed.), En torno a Góngora, Madrid, Júcar, 1986.

Parker, Alexander A., The Allegorical Drama of Calderón. An Introduction to the Autos Sacramentales, Oxford-Londres, Dolfin

Book, 1943 (ed. cast.: Los autos sacramentales de Calderón de la Barca, Barcelona, Ariel, 1983).

Parker, Geoffrey (ed.), La guerra de los treinta años, Madrid, A. Machado libros, 2003.

Pasamar Alzuria, Gonzalo, «La configuración de la imagen de la "decadencia española" en los siglos XIX y XX (de la "historia filosófica" a la historia profesional)», Manuscrits. Revista de Historia Moderna, 11 (enero 1993), pp. 183-214.

Pascal, Blaise, Les Provinciales ou Les Lettres écrites par Louis de Montalte à un provincial de ses amis et aux RR.PP. Jésuites sur le sujet de la morale et de la politique de ces Pères (1656), París, Gallimard, 1987 (ed.: Michel Le Guern). Ed. cast.: «Cartas Provinciales», en Blaise Pascal, Obras. Pensamientos. Provinciales. Escritos científicos. Opúsculos y Cartas, Madrid, Alfaguara, 1981 (ed.: Carlos R. de Dampierre), y en Las Provinciales. Opúsculos. Cartas. Pensamientos. Obras matemáticas. Obras físicas, Madrid, Gredos, 2012, pp. 1-241).

Payan, Paul, Joseph. Une image de la paternité dans l'Occident médiéval, París, Aubier, 2006.

Paz, Amelia de, «Góngora en entredicho, o la superstición del codex optimus», en Begoña López Bueno (ed.), El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615, pp. 57-81.

—, «Góngora… ¿y Quevedo?», Criticón, 75 (1999), pp. 29-47.

—, «La huerta de don Marcos», Nueva Revista de Filología Hispánica, LX/1 (2012), pp. 181-198.

—, «Vida del poeta», en Joaquín Roses Lozano (coord.), Góngora. La estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo, pp. 31-45.

—, «Las cuentas de don Luis en 1619», en Joaquín Roses (ed.), El universo de Góngora. Orígenes, textos y representaciones, pp. 31-80.

—, «El testamento del Licenciado Cristóbal de Heredia,

administrador de Góngora», Nueva Revista de Filología Hispánica, LXI/1 (2013), pp. 99-145.

—, «Góngora, secretario del cabildo», en Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras (eds.), Hilaré tu memoria entre las gentes. Estudios de literatura aúrea (en homenaje a Antonio Carreira), Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014, Vol. I, pp. 219-282.

—, «Góngora en la visita del obispo Pacheco (Elogio y nostalgia de Dámaso Alonso)», Criticón, 123 (2015), pp. 5-38.

—, «Góngora y la casa de El Carpio (Un documento gongorino en el archivo de la Universidad de Salamanca)», Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes, 96/166 (2017), pp. 369-390.

Paz, Octavio, «Piras, mausoleos, sagrarios», en Los signos en rotación y otros ensayos, Madrid, Alianza Editorial, 1971, pp. 74-89.

Pedraza Jiménez, Felipe B., Lope de Vega. Vida y literatura, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2008.

—, Lope de Vega. Pasiones, obra y fortaleza del «Monstruo de Naturaleza», Madrid, Edaf, 2009.

—, «De Lope a Calderón. Notas sobre la sucesión en la monarquía dramática», en José Alcalá-Zamora y Ernest Belenguer (coords.), Calderón de la Barca y la España del Barroco, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales/Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, vol. 2, pp. 831-853.

Peiró Martín, Ignacio, Los guardianes de la Historia. La historiografía académica de la Restauración, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006 (2.a ed. ampliada).

Pelegrin, Benito, Le fil perdu du «Criticón» de Baltasar Gracián: objectif Port-Royal. Allégorie et composition «conceptiste», Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985.

—, Éthique et esthétique du barroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián, Arles, Actes Sud, 1985.

Pellegrino, Camillo, Del concetto poetico, en Angelo Borzelli, Il Cavalier Giovan Battista Marino (1569-1625), Nápoles, Priore, 1898, pp. 325-359.

—, Del concetto poetico, Roma, Salerno, 2019 (ed.: Bernardo de Luce).

Pellicer de Salas y Tovar, José, Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote, píndaro andaluz, Príncipe de los Poetas Líricos de España, Madrid, Imprenta del Reino, a costa de Pedro Coello, 1630.

—, «Vida de don Luis de Góngora (Vida mayor)», Revue Hispanique, XXXIV (1915), pp. 578-588.

—, Vida de don Luis de Góngora, en Luis de Góngora, Obras poéticas de D. Luis de Góngora, vol. III, pp. 296-308 (ed.: R. Foulché-Delbosc).

—, Vida de don Luis de Góngora, en ed. electrónica (2018) de Adrián Izquierdo (https://obtic.huma-num.fr/obvil-web/corpus/gongora/html/1630_vida-mayor.html).

Pelorson, Jean Marc, «La noción de Siglo de Oro», en Manuel Tuñon de Lara (ed.), Historia de España, V. La frustración de un imperio (1476-1714), Barcelona, Labor, 1982, pp. 295-301.

Peña Díaz, Manuel, Escribir y prohibir. Inquisición y censura en los Siglos de Oro, Madrid, Cátedra, 2015.

Peña Echevarría, Francisco J. y otros (eds.), La razón de Estado en España. Siglos XVI-XVII (Antología de textos), Madrid, Tecnos, 1998.

Perdices de Blas, Luis, La economía política de la decadencia de Castilla en el siglo XVII. Investigaciones de los arbitristas sobre la naturaleza y causa de la riqueza de las naciones, Madrid, Síntesis, 1996.

Pérez Cuenca, Isabel, «Algunos casos de atribuidos y apócrifos en las ediciones de la poesía de Quevedo», La Perinola, 4 (2000), pp. 267-283.

Pérez Garzón, Juan Sisinio, «Modesto Lafuente, artífice de la historia de España», en Modesto Lafuente, Discurso preliminar. Historia General de España, Pamplona, Urgoiti, 2002, pp. ix-xcvii.

Pérez Lasheras, Antonio, Más a lo moderno (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora), Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 1995.

—, Ni amor ni constante (Góngora en su «Fábula de Píramo y Tisbe»), Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012.

—, «La literatura española en la Agudeza de Gracián», Bulletin Hispanique, 109/2 (diciembre 2007), pp. 545-587.

—, «El romance de Góngora "Cloris, el más bello grano", un eslabón de la promoción de lo burlesco a categoría estética», en Begoña López Bueno (ed.), El poeta Soledad. Góngora 1609-1615, pp. 179-221.

—, «Gracián y la recepción del canon poético», en Begoña López Bueno (dir.), El canon poético en el siglo XVII, pp. 453-474.

Pérez López, Manuel M.a, Pedro de Valencia, primer crítico gongorino, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988.

Pérez de Montalbán, Juan, Para todos exemplos morales, humanos y divinos. En que se tratan diversas ciencias, materias y facultades. Repartidos en los siete días de la semana. Y dirigidos a diferentes personas, Madrid, Imprenta del Reyno, 1632.

—, Para todos exemplos morales, humanos y divinos. En que se tratan…, en Obra no dramática, Madrid, Turner/Biblioteca Castro, 1999, pp. 461-889 (ed.: José Enrique Laplana Gil).

Pérez Pascual, Ángel, Juan Díaz Rengifo y su «Arte poética española», Ávila, Diputación Provincial-Institución Gran Duque de Alba, 2011.

Pérez Priego, Miguel Ángel, Teatro Renacentista, Barcelona, Plaza & Janés, 1987.

—, Teatro medieval, Madrid, Cátedra, 2009.

— y Castro, Eva (eds.), Teatro medieval. 1. El drama litúrgico. 2. Castilla, Barcelona, Crítica, 1997, 2 vols.

Philidor, André D., L'Analyse des Echecs: contenant une nouvelle methode pour apprendre en peu de temps à se perfectionner dans ce noble jeu, Londres, 1749. Disponible en la Biblioteca Digital «Gallica» de la Biblioteca Nacional de Francia (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1050358s.image).

—, Analyse du jeu des Échecs (1777), Valladolid, Maxtor, 2008 (ed. facsímil).

Picard, Raymond, Introducción a la literatura clásica francesa. 1600-1800, Madrid, Guadarrama, 1970.

—, La Carrière de Jean Racine, París, Gallimard, 1956.

—, Nouvelle Critique ou nouvelle imposture, París, Pauvert, 1965.

—, Racine polémiste, París, Pauvert, 1967.

—, De Racine au Panthéon. Essais sur la littérature et l'art à l'âge classique, París, Gallimard, 1977.

Pineda, Padre Juan de, «Calificación del libro Obras en verso del Homero español», en Ángel Pariente (ed.), En torno a Góngora, pp. 163-171.

Plata Parga, Fernando, «Sobre el poema "Católica, sacra, real Majestad". El problema de la autoría y recensión de testimonios», Atalanta. Revista de letras barrocas, 9/2 (2021), pp. 88-108.

Poggi, Giulia, «Il poeta e il suo doppio: verso una definizione della satira gongorina», en Antonio Gargano (ed.), «Peró convien ch'io canti per disdegno». La satira in versi tra Italia e Spagna dal Medioevo al Seicento, Nápoles, Liguori, 2011, pp. 189-216.

Polo de Medina, Salvador Jacinto, Academias del jardín, en Obras completas, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1948, pp. 1-159 (ed.: Ángel Valbuena Prat).

Ponce Cárdenas, Jesús, «El Panegírico al duque de Lerma.

Trascendencia de un modelo gongorino (1617-1705)», Mélanges de la Casa de Velázquez, 42/1 (2012), pp. 71-93.

Popper, Karl R., La sociedad abierta y sus enemigos, Buenos Aires, Paidós, 1967.

Postigo Castellanos, Elena, Honor y privilegio en la Corona de Castilla. El Consejo de las Órdenes y los Caballeros de hábito en el s. XVII, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1987.

Poulantzas, «Nota a propósito del lenguaje y la literatura del totalitarismo», en Juan M. Azpitarte (ed.), Para una crítica del fetichismo literario, Madrid, Akal, 1975, pp. 47-56.

Praz, Mario, Machiavelli and the Elizabethans (1928), Filadelfia, R. West, 1978.

—, The Flaming Heart, Nueva York, W. Norton, 1973.

—, Imágenes del Barroco. Estudios de Emblemática, Madrid, Siruela, 1989.

Prochasson, Christophe, «Les espaces de la controverse. Roland Barthes contre Raymond Picard: un prélude à Mai 68», Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle, 25 (2007), pp. 141-155.

Profeti, Maria Grazia, Quevedo: la scrittura e il corpo, Roma, Bulzoni, 1984.

—, «La obsesión anal en la poesía de Quevedo», en Giuseppe Bellini (ed.), Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Venecia, 1980), Roma, Bulzoni, 1982, vol. 2, pp. 837-845.

—, «El último Lope», en Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal (eds.), La década de oro de la comedia española 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, 9-11 julio 1996, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 1997, pp. 11-39.

Quatremère de Quincy, M., Encyclopédie Méthodique. Architecture. Tomo I, París, Panckoucke, 1788 (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/

bpt6k85718t).

—, Dictionnaire historique d'architecture, París, D'Adrian le Clere, 1832.

Quevedo y Villegas, Francisco de, El Parnaso español, Monte en dos cumbres dividido, con las Nueve musas castellanas, Madrid, Espasa/ RAE, 2020, 2 vols. (ed.: Ignacio Arellano).

—, Las tres Musas últimas castellanas, segunda cumbre del Parnaso español, Cuenca, Edaf/Universidad de Castilla-La Mancha, 1999 (Reproducción facsímil de la ed. príncipe, Madrid, 1670 / ed.: Felipe B. Pedraza y Melquiades Prieto).

—, Obras. Tomo Segundo, Madrid, BAE, 1859 (ed.: Aureliano Fernández-Guerra y Orbe).

—, Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas. Obras en Verso, Madrid, Aguilar, 1932 (ed.: Luis Astrana Marín).

—, Obras completas. Tomo I. Obras en prosa, Madrid, Aguilar, 1966 (ed.: Felicidad Buendía).

—, Obras completas. I. Poesía original, Barcelona, Planeta, 1963 (ed., introd. y notas: José Manuel Blecua).

—, Obra poética. Vols. I, II y III, Madrid, Castalia, 1969-1978 (ed.: José Manuel Blecua).

—, Obra poética. Vol. IV. Teatro y traducciones poéticas, Madrid, Castalia, 1981 (ed.: José Manuel Blecua).

—, Poesía original completa, Barcelona, Planeta, 1981 (ed.: José Manuel Blecua).

—, Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas, Barcelona, Crítica, 1998 (ed.: Lía Schwartz e Ignacio Arellano).

—, Poemas metafísicos y Heráclito cristiano, Pamplona, Eunsa, 2013 (ed.: Enrique Moreno Castillo).

—, Poemas escogidos, Madrid, Castalia, 1972 (ed.: José Manuel

Blecua).

—, Poesía varia, Madrid, Cátedra, 1988 (ed.: James O. Crosby).

—, Poesía satírico-burlesca de Quevedo, Pamplona, Universidad de Navarra, 1984 (Nueva ed.: Madrid, Vervuert Iberoamericana, 2003). Ed.: Ignacio Arellano.

—, Obras festivas, Madrid, Castalia, 1984 (ed.: Pablo Jauralde Pou).

—, Prosa festiva completa, Madrid, Cátedra, 1993 (ed.: Celsa Carmen García Valdés).

—, Obras completas en prosa. IV. Tratados morales, Madrid, Castalia, 2010 (ed.: Claudia D'Ambruoso, Sandra Valiñas, María Vallejo).

—, Teatro completo, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 125-242 (ed.: Ignacio Arellano y Celsa C. García Valdés).

—, Anacreón castellano, A Coruña, SIELAE, 2018 (ed.: Elena Gallego Moya y J. David Castro).

—, Carta al serenísimo, muy alto y muy poderoso Luis XIII, en Obras completas. Tomo I. Obras en prosa, pp. 887-903, y en Obras completas en prosa. Vol. III. Comentarios históricos y políticos, Madrid, Castalia, 2005, pp. 251-305 (ed.: Carmen Peraita).

—, Comento contra setenta y tres estancias que don Juan de Alarcón ha escrito a las fiestas de los conciertos hechos con el príncipe de Gales y la señora Infanta María, en Obras completas. Tomo I. Obras en prosa, pp. 354-363, y en Obras completas en prosa. Vol. VIII. Elogios, polémicas y juicios literarios, Madrid, Castalia, 2020, pp. 443-527 (ed.: M.a José Alonso Veloso).

—, Defensa de Epicuro contra la común opinión, Madrid, Tecnos, 1986 (ed.: Eduardo Acosta Méndez).

—, Discurso de todos los diablos, o infierno emendado, en Obras completas. Tomo I. Obras en prosa, pp. 197-226, y en Obras completas en prosa. Vol. I. Tomo II, pp. 469-560 (ed. Alfonso Rey).

—, El chitón de las tarabillas, Madrid, Castalia, 1998 (ed.: Manuel Urí Martín).

—, El chitón de las tarabillas, en Obras completas en prosa. III. Comentarios históricos y políticos, Madrid, Castalia, 2005, pp. 185-247 (ed.: Miguel Ángel Candelas).

—, España defendida y los tiempos de ahora de las calumnias de los noveleros y sediciosos, en Obras completas. Tomo I. Obras en prosa, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 488-526 (ed.: Felicidad Buendía).

—, España defendida, de los tiempos de ahora, de las calumnias de los noveleros y sediciosos, Pamplona, Eunsa, 2013 (ed.: Victoriano Roncero López).

—, España defendida, Nueva York, Idea/Igas, 2012 (ed.: Victoriano Roncero, incluye facsímil del autógrafo).

—, España defendida, y los tiempos de ahora, de las calumnias de los noveleros y sediciosos, La Coruña, SIELAE, 2018 (ed. crítica: Francisco Moya del Baño y J. Carlos Miralles).

—, La caída para levantarse, el ciego para dar vista, el montante de la Iglesia en la vida de San Pablo Apóstol, en Obras completas. Tomo I. Obras en prosa, pp. 1456-1533, y en Obras completas en prosa. Vol. VII. Tratados religiosos, Madrid, Castalia, 2018, pp. 671-845 (ed.: Valentina Nider).

—, La culta latiniparla. Catecisma de vocablos para instruir a las mujeres cultas y hembrilatinas, en Obras completas en prosa. Vol. I. Tomo I. Obras crítico literarias, Madrid, Castalia, 2003, pp. 79-117 (ed.: Antonio Azaustre Galiana).

—, La cuna y la sepultura. Doctrina moral, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 57-163 (ed.: Celsa Carmen García Valdés), y Obras completas en prosa. Vol. IV. Tratados morales, Madrid, Castalia, 2010, pp. 183-286 (ed.: Sandra Valiñas y María Vallejo).

—, Lágrimas de Hieremías castellanas, Madrid, CSIC/Instituto Miguel de Cervantes, 1953 (ed., prólogo y notas: Edward M. Wilson y José Manuel Blecua).

—, Lágrimas de Jeremías castellanas, ordenando y declarando la letra hebrea, con paráfrasis y comentarios, La Coruña, Sielae, 2018 (ed.: Milagros del Amo Lozano y María Ruiz Sánchez).

—, La Hora de todos y la Fortuna con seso, Madrid, Cátedra, 1987 (eds.: Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste).

—, La Hora de todos y la Fortuna con seso, Madrid, Castalia, 2009 (ed.: Lía Schwartz).

—, «La Perinola al doctor Juan Pérez de Montalbán, graduado no se sabe en dónde; en lo qué ni se sabe ni él lo sabe», en Obras completas en prosa. Vol. VIII. Elogios, polémicas y juicios literarios, Madrid, Castalia, 2020, pp. 255-383 (ed.: Fernando Plata Parga).

—, La vida del Buscón llamado don Pablos, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1965, 2.a ed.: 1980 (ed. crítica: Fernando Lázaro Carreter).

—, El Buscón, Madrid, La Lectura, 1927 (ed.: Américo Castro). Reimp.: Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

—, La vida del Buscón, Barcelona, Crítica, 2001 (ed.: Fernando Cabo Aseguinolaza).

—, Libro de todas las cosas y otras muchas más… con La aguja de navegar cultos, en Obras completas en prosa. Vol. II. Tomo I. Obras burlescas, Madrid, Castalia, 2007, pp. 429-477 (ed.: Antonio Azaustre Galiana).

—, «Migajas sentenciosas», en Obras completas. Tomo I. Obras en prosa, pp. 901-1125.

—, Política de Dios y Gobierno de Christo, Madrid, Castalia, 1966 (ed.: James O. Crosby), y en Obras completas en prosa. Volumen V. Tratados políticos, Madrid, Castalia, 2012, pp. 159-639 (ed.: Eva M.a Díaz Martínez y Rodrigo Cacho Casal).

—, «Al Excelentísimo Señor Conde-Duque, Gran canciller mi señor» y «A los que leeran», en Obras completas. Tomo I. Obra en prosa, pp. 466-474.

—, «Preliminares literarios a las Poesías de Fray Luis de León», «Preliminares literarios a las Obras del Bachiller Francisco de la Torre», en Obras completas en prosa. Vol. I. Tomo I. Obras crítico-literarias, Madrid, Castalia, 2003, pp. 119-182 (ed.: Antonio Azaustre Galiana).

—, «Prólogo a las obras de Fray Luis de León», en ed. electrónica (2017) de Lía Schwartz y Samuel Fasquel (https://obtic.huma-num.fr/obvil-web/corpus/gongora/html/1628_censuras.html).

—, Sueños y Discursos de verdades encubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo, Madrid, Castalia, 1972 (ed.: Felipe C. R. Maldonado).

—, Sueños y discursos, Madrid, Castalia, 1993 (ed.: James O. Crosby).

—, Los sueños, Madrid, Cátedra, 1991 (ed.: Ignacio Arellano).

—, Su Espada por Santiago, en Obras. Tomo II, Madrid, BAE, 1859, pp. 423-458 (ed.: Aureliano Fernández-Guerra y Orbe), y en Obras completas en prosa. VI. Memoriales, Madrid, Castalia, 2015, pp. 165-275 (ed.: M. Ángel Cardales Colodrón).

—, Visita y Anatomía de la Cabeza del Eminentísimo Cardenal Armando Richeleu, en Obras completas en prosa. Vol. III. Comentarios históricos y políticos, Madrid, Castalia, 2005, pp. 317-345 (ed.: Josette Riandière la Roche).

Racine Jean, Teatro completo, Madrid, Editora Nacional, 1982 (ed. y trad.: Emilio Nañez y Juan Manuel Azpitarte).

—, Seis Tragedias. Andrómaca. Británico. Berenice. Bayaceto. Fedra. Atalía, Madrid, Alfaguara, 1987 (ed. bilingüe. Roland Barthes, «Introducción. El hombre raciniano», pp. xi-cxl. Trad.: Rosa Chacel).

—, Teatro selecto, Barcelona, Bruguera, 1975 (ed.: Juan Penella).

—, Andrómaca. Fedra, Barcelona, Planeta, 1982 (ed. y trad.: Carlos Pujol).

Ramajo Caño, Antonio, «Para la filiación literaria de un soneto de Quevedo ("Miré los muros de la patria mía")», Bulletin Hispanique, 97/2 (julio 1995), pp. 529-544.

Ramírez de Lucena, Luis, Repetición de Amores y Arte de Ajedrez, Salamanca, Leonardo Hutz y Lope Sanz, 1496 (ed. facsímil: Valencia, Tipografía Moderna, 1952). Disponible, primera edición, en la «Biblioteca Digital de la Universidad de Salamanca» (https://gredos.usal.es/handle/10366/127433).

Read, Malcolm K., Juan Huarte de San Juan, Boston, Twayne, 1981.

—, «Ideologies of the Spanish Transition Revisited: Juan Huarte de San Juan, Juan Carlos Rodriguez, and Noam Chomsky», Journal of Medieval and Early Modern Studies, 34/2 (2004), pp. 309–344.

Redondo, Augustin (ed.), Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles. Du corps métaphorique aux métaphores corporelles. (Colloque international (Sorbonne et Collége d'Espagne, 1-4 octubre 1990), París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992.

— y Rochon, André (eds.), Visages de la folie (1500-1650) Domaine hispano-italien. Colloque tenu à la Sorbonne les 8 et 9 mai 1980, París, Publications de La Sorbonne, 1981.

Renaudet, Augustin, Maquiavelo, Madrid, Tecnos, 1965.

Rey Castelao, Ofelia, «Teresa, patrona de España», Hispania Sacra, 67/136 (2015), pp. 531-573.

Reyes, Alfonso, Cuestiones gongorinas, Madrid, Espasa-Calpe, 1927 (reimp. en: Obras Completas. Vol. VII, México, FCE, 1958, pp. 9-167).

Rey-Flaud, Henri, Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen-Age, París, NRF, 1973.

Riandière la Roche, Josette, «Francisco de Quevedo y Villegas: Visita y Anatomía de la Cabeza del Eminentísimo Cardenal Armando Richeleu», Criticón, 25 (1984), pp. 19-113.

Rico, Francisco, «Unas coplas de Jorge Manrique y las fiestas de Valladolid en 1428», Anuario de estudios medievales, 2 (1965), pp. 515-524 (reimp. en: Textos y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 169-187).

Rico García, José Manuel, La perfecta idea de altísima poesía. Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui, Sevilla, Diputación Provincial, 2001.

— y Solís de los Santos, José, «La sonetada a Lope del Cartapacio de Palomo», Anuario Lope de Vega, XIV (2008), pp. 235-268.

Ricoeur, Paul, Les conflit des interprétations. Essais d'Herméneutique, París, Seuil, 1969 (ed. cast.: El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica, Buenos Aires, FCE, 2003).

—, La métaphore vive, París, Seuil, 1975 (ed. cast.: La metáfora viva, Madrid, Cristiandad, 1980).

Ridruejo, Dionisio, Sonetos a la Piedra, Madrid, Editora Nacional, 1943.

—, Primer libro de amor. Poesía en armas. Sonetos, Madrid, Castalia, 1979 (ed.: Dionisio Ridruejo).

Río Barredo, María José del, Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica, Madrid, Marcial Pons, 2000.

Rodríguez, Juan Carlos, Teoría e historia de la producción ideológica. 1/ Las primeras literaturas burguesas (s. XVI), Madrid, Akal, 1974 (3.a ed.: Madrid, Akal, 2017).

—, «Lenguaje de la escena. Escena árbitro/Estado árbitro (Notas sobre el desarrollo del teatro desde el siglo XVIII a nuestros días)» (1975), en La norma literaria, pp. 129-197.

—, «Poesía de la miseria/miseria de la poesía (Notas sobre el 27 y la vanguardia)», en VV.AA., Lecturas del 27, Granada, Universidad de Granada/Departamento de Literatura Española, 1980, pp. 335-378 (reimp. en: La norma literaria, 3.a ed., pp. 241-279).

—, La Norma Literaria, Granada, Diputación Provincial, 1984 (3.a ed., corregida y ampliada: Madrid, Debate, 2001).

—, «Loa de la dialéctica (Prólogo a un libro)», en Jesús Montoya Martínez y Juan Paredes Núñez (eds.), Estudios románicos dedicados al profesor Andrés Soria Ortega. En el XXV aniversario de la Cátedra de Literatura Románica, Granada, Universidad de Granada/ Departamento de Filología Románica, 1985, vol. II, pp. 433-442.

—, «Murciélagos, Borges y Espejos», Olvidos de Granada, 14 (1987), pp. 13-18 (reimp. en: La Norma Literaria, 3.a ed., pp. 390-411).

—, Moratín o el Arte Nuevo de hacer Teatro (Con la edición facsímil de la «Vida de Guillermo Shakespeare» y la traducción de «Hamlet» de Leandro Fernández de Moratín), Granada, Caja General de Ahorros, 1991.

—, «El espejo, la mano y la daga (La ideología literaria organicista de la sangre en Lope y Calderón)», en VV.AA., Antiqva et Nova Romania. Estudios lingüísticos y filológicos en honor de José Mondejar en su sexagesimoquinto aniversario, Granada, Universidad de Granada, 1993, vol. II, pp. 271-299.

—, Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia, Madrid, Akal, 1994.

—, «Literatura y Filosofía: Deleuze o la caza del Snark», La balsa de la Medusa, 36 (1995), pp. 53-56.

—, «Historicismo y evolucionismo (Contornos para una historia de la literatura)», El Gnomo. Boletín de Estudios Becquerianos, 5 (1996), pp. 125-149 (reimp. en: De qué hablamos cuando hablamos de literatura, pp. 61-95).

—, «La mirada distante: el nacimiento del teatro moderno», Edad de Oro, XVI (1997), pp. 277-295 (reimp. con el título «El nacimiento del teatro moderno», en De qué hablamos cuando hablamos de literatura, pp. 571-596).

—, «Ausiàs March o la anomalía salvaje», en Lourdes Sánchez

Rodrigo y Enrique J. Nogueras Valdivieso (eds.), Ausiàs March y las literaturas de su época, Granada, Universidad de Granada, 2000, pp. 133-150 (reimp. en: De qué hablamos cuando hablamos de literatura, pp. 401-421).

—, La literatura del pobre, Granada, Comares, 2001 (2.a ed. corregida y aumentada).

—, Theory and History of Ideological Production. The First Bourgeois Literatures (the 16th Century), Newark, University Delaware Press, 2002 (trad. y Prefacio: Malcolm K. Read).

—, De qué hablamos cuando hablamos de literatura, Granada, Comares, 2002.

—, Althusser: Blow-up. Las líneas maestras de un pensamiento distinto, Granada, ICILE, 2003, 2.a ed. ampliada (reimp. en: De qué hablamos cuando hablamos de marxismo, pp. 165-207).

—, Literatura, moda y erotismo: el deseo, Granada, ICILE, 2003.

—, «Macbeth: Shakespeare, Orson Welles y Polanski», en Remedios Morales Raya (ed.), Homenaje a la profesora M.a Dolores Tortosa Linde, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 421-435.

—, «Sentido y sentidos: el tiempo en el Quijote (Apostillas para un libro)», Voz y Letra, XVI/1-2 (2005), pp. 221-236.

—, «¿Qué clase de cuento es éste? Para leer El Quijote», Riff-Raff, 28 (primavera 2005), pp. 77-92.

—, «Para (re)leer El Quijote», Barcarola, 65-66 (junio 2005), pp. 153-157.

—, «El escritor que compró su propio libro: lectura del Quijote», en R. Alarcón Sierra (ed.), «No ha mucho que vivía…». De 2005 a Don Quijote, Jaén, Universidad de Jaén, 2006, pp. 89-108.

—, «Un ejercicio de lectura: el Quijote en el siglo XXI», en M. Barchino Pérez (coord.), Territorios de La Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 2007, pp. 57-72.

—, «Las formaciones ideológicas del Barroco andaluz», en Alfredo J. Morales (coord.), Actas «Congreso Internacional Andalucía Barroca» (Antequera, 17-21 septiembre 2007), Vol. IV. Ciencia, Filosofía y Religiosidad, Sevilla, Junta de Andalucía/ Consejería de Cultura, 2008, pp. 161-170 (reimp. en: De qué hablamos cuando hablamos de marxismo, pp. 90-109).

—, «La Ilustración y la invención de la naturaleza humana (Shakespeare, Beaumarchais y Moratín en el Escenario de las Luces)», en Tras la muerte del aura (En contra y a favor de la Ilustración), pp. 137-208.

—, Tras la muerte del aura (En contra y a favor de la Ilustración), Granada, Universidad de Granada, 2011.

—, Formas de leer a Borges (o las trampas de la lectura), Almería, Universidad de Almería, 2012.

—, «Subjetividad y subjetivación en la cultura de hoy (Notas sobre Foucault y Heidegger y otras cuestiones anexas)», Tropelías, 18 (2012), pp. 16-35.

—, De qué hablamos cuando hablamos de marxismo (Teoría, literatura y realidad histórica), Madrid, Akal, 2013.

—, El escritor que compró su propio libro. Para leer el Quijote, Granada, Comares/De Guante Blanco, 2013, 2.a ed. revisada (1.a ed.: Madrid, Debate, 2003).

—, «La Ilustración y la invención de la naturaleza humana (Moratín en el laberinto de las luces)», Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, 19 (2013), pp. 27-56.

— y Campos F.-Fígares, Mar, «Lecturas de un sueño (Sobre la República literaria de Saavedra Fajardo)», Revista de Literatura, LXXV/150 (julio-diciembre 2013), pp. 439-461.

—, «Drink from me and live forever (El Diablo moderno y los espejos del Mal)», en M. Carretero González y otros (eds.), Vampiros a contraluz. Constantes y Modalizaciones del Vampiro en el Arte y la Cultura, Tomo I, Granada, Comares, 2013, pp. 97-114.

—, «Cervantes y el Quijote», en VV.AA., Trigo y aceite para la armada. El Comisario Miguel de Cervantes en el Reino de Sevilla. 1587-1593, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2015, pp. 189-201.

—, «Sobre el utrum, el enganche y la mirada alegórica en el pensamiento medieval (Carta/Respuesta a Malcolm K. Read)», Álabe, 9 (enero-junio 2014), pp. 141-162.

—, Para una teoría de la literatura (40 años de Historia), Madrid, Marcial Pons, 2015.

—, Freud: la escritura, la literatura (inconsciente ideológico e inconsciente libidinal), Madrid, Akal, 2022 (Estudio preliminar: José L. Moreno-Pestaña / Edición y Nota: Juan A. Hernández García).

Rodríguez Cuadros, Evangelina (ed.), De las Academias a las Enciclopedias: el discurso del saber en la modernidad, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1993.

Rodríguez de la Flor, Fernando, Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

—, La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

—, Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico, Madrid, Cátedra, 2002.

—, Pasiones frías: secreto y disimulación en el Barroco hispano, Madrid, Marcial Pons, 2005.

—, Era melancólica. Figuras del imaginario barroco, Barcelona, J. de Olañeta/Universitat de les Illes Balears, 2007.

—, Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano, Madrid, Akal, 2012.

—, «Picta poesis: Un sermón en jeroglíficos, dedicado por Alonso de Ledesma a las fiestas de beatificación de San Ignacio, en 1610», Anales de Literatura Española, 1 (1982), pp. 119-133.

—, «La “Ciencia del Cielo”: Representaciones del saber cosmológico en el ambiente de la contrarreforma española», Millars. Espai i Història, XIX (1996), pp. 91-121.

Rodríguez-Moñino, Antonio y Wilson, Edward M., «El Auto de la Confusión de San José, suprimido en 1588 por la Inquisición», Ábaco. Estudios sobre literatura española, 4 (1973), pp. 8-53.

Rojas, Agustín de, El viaje entretenido, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, 2 vols. (ed.: Jacques Joset).

—, El viaje entretenido, Madrid, Castalia, 1995 (ed.: Jean-Pierre Ressot).

Rojas Castro, Antonio, «Las Soledades de Luis de Góngora en el manuscrito 2056 de la Biblioteca de Catalunya: estudio bibliográfico y nuevas variantes de autor», Rilce, 34 (2018), pp. 69-99.

Rosales, Luis, Pasión y muerte del conde de Villamediana, Madrid, Gredos, 1969.

—, «Un pecado mortal de nuestras letras», Cuadernos Hispanoamericanos, 361-362 (julio-agosto 1980), pp. 55-70.

Roses Lozano, Joaquín, Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las «Soledades» en el siglo XVII, Madrid-Londres, Tamesis, 1994.

—, Góngora: «Soledades» habitadas, Málaga. Universidad de Málaga, 2007.

—, «Medio siglo de crítica literaria en torno a las Soledades (1613-1662)», en A. Soria Olmedo (ed.), Una densa polimorfía de belleza. Góngora y el grupo del 27, pp. 81-119.

—, «Proceso de escritura y estilística de variantes en las Soledades (Algunos ejemplos)», en Góngora: «Soledades» habitadas, pp. 97-130.

—, «Borges hechizado por Góngora», en Isabel Lozano y Juan Carlos Mercado (coords.), Silva. Studia philologica in honorem Isaías

Lerner, Madrid, Castalia, 2001, pp. 609-638 (reimp. en: Góngora: «Soledades» habitadas, pp. 307-345).

— (ed.), Góngora Hoy. X. Soledades (Actas, 2007), Córdoba, Diputación de Córdoba, 2010.

— (coord.), Góngora. La estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2012.

— (ed.), El universo de Góngora. Orígenes, textos y representaciones, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014.

— (ed.), La recepción de Góngora en la literatura hispanoamericana. De la época colonial al siglo XXI, Berlin, Peter Lang, 2021.

Rossi, Paolo, Los filósofos y las máquinas 1400-1700, Barcelona, Labor, 1970.

—, Las arañas y las hormigas. Una apología de la historia de la ciencia, Barcelona, Crítica, 1990.

—, Francis Bacon: De la magia a la ciencia, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

Rouached, Philippe, «Aristocrates contre letrados. La guerre de plume entre le comte de Villamediana et quelques créatures du duc de Lerma», Atlante. Revue d'études romanes, 2 (2015), pp. 239-263.

Rousset, Jean, Circe y el Pavo Real. La literatura francesa del Barroco, Barcelona, Seix-Barral, 1972 (Nueva ed.: Barcelona, Acantilado, 2009).

—, L'Intérieur et l'Extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVIIe siècle, París, José Corti, 1968.

Routh, Shelag y Jonathan, Notas de cocina de Leonardo da Vinci, Madrid, Temas de Hoy, 1993.

Rozas, José Manuel, Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega, Madrid, SGEL, 1976.

—, «La licitud del teatro y otras cuestiones literarias en Bances Candamo, escritor límite», Segismundo. Revista hispánica de teatro, 2 (1965), pp. 247-275.

—, El ciclo «de senectute»: Lope y Felipe IV, Badajoz-Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982 (reimp. en: «Lope de Vega y Felipe IV en el ciclo de senectute», Estudios sobre Lope de Vega, pp. 73-131).

—, «El género y el significado de la Égloga a Claudio de Lope de Vega», en VV.AA., Serta Philologica. Homenaje a F. Lázaro Carreter. II. Estudios de literatura y crítica textual, Madrid, Cátedra, 1983, vol. II, pp. 465-484 (reimp. en: Estudios sobre Lope de Vega, pp. 169-196).

—, «Lope en la Galleria de Marino», en Estudios sobre Lope de Vega, pp. 221-256.

—, «Siglo de Oro: historia de un concepto, la acuñación del término», en Manuel Alvar y otros (coords.), Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 413-428.

—, «Lope contra Pellicer (Historia de una guerra literaria)», en Aurora Egido (coord.), La literatura en Aragón, Zaragoza, Caja de Ahorros, 1984, pp. 69-99 (reimp. en: Estudios sobre Lope de Vega, pp. 133-168).

—, Estudios sobre Lope de Vega, Madrid, Cátedra, 1990 (ed.: Jesús Cañas Murillo).

Ruano de la Haza, José M.a y Allen, John Jay, Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia, Madrid, Castalia, 1994.

Rubio Jiménez, Jesús, «Censura y teatro en el siglo XVIII o la verdad de la mentira», Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, 19 (2013), pp. 57-84.

Ruiz de Alarcón, Juan, «El autor al vulgo», en Los favores del mundo, México, FCE, 1957, p. 15 (ed.: Agustín Millares Carlo /

Obras Completas. I. Teatro).

—, Los favores del mundo, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma, 2012, p. 74 (ed.: Ysla Campbell / Col. «Obras Dramáticas Completas», vol. I).

Ruiz Pérez, Pedro, «Renovación del orden genérico: las Flores de poetas ilustres (1605)», Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, 9/1 (enero 2003), pp. 5-33.

—, «¿Góngora erótico?: el retrete del poeta», en Patricia Marín Cepeda (ed.), «En la concha de Venus amarrado». Erotismo y literatura en el Siglo de Oro, Madrid, Visor, 2017, pp. 61-90.

Ryan, Hewson A., «Una bibliografía gongorina del siglo XVII», Boletín de la Real Academia Española, 33/140 (1953), pp. 427-468.

Saavedra Fajardo, Diego de, República literaria, Salamanca, Anaya, 1967 (ed.: John Dowling).

—, República literaria, Barcelona, Crítica, 2006 (ed.: Jorge García López).

—, Empresas políticas. Idea de un príncipe político-cristiano, Madrid, Editora Nacional, 1976, 2 vols. (ed.: Quintín Aldea).

—, Empresas políticas, Madrid, Cátedra, 1999 (ed.: Sagrario López).

Saavedra Vázquez, M.a del Carmen (ed.), La decadencia de la monarquía hispánica en el siglo XVII. Viejas imágenes y nuevas aportaciones, Madrid, Biblioteca Nueva, 2017.

Sáez, Adrián J., «Algo más sobre las poesías relojeras de Quevedo: arte y cultura material», en M.a José Alonso Valero (ed.), Quevedo en su contexto poético: la silva, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2022, pp. 349-366.

Sáinz de Medrano, Luis, «Sobre Neruda y los clásicos españoles», Anales de Literatura Hispanoamericana, 2-3 (1973-1974), pp. 25-50.

Salazar Mardones, Cristóbal de, Ilustración y Defensa de la Fábula de Piramo y Tisbe. Compuesta por D. Luis de Góngora y Argote, Capellán de su Majestad, y Racionero de la Santa Iglesia de Córdoba., Madrid, Imprenta Real, a costa de Domingo González, 1636.

Salcedo Coronel, José García de, Segundo Tomo de las obras de Don Luis de Góngora, comentadas, por D. García de Salzedo Coronel, Caballero de la Orden de Santiago. Primera parte, Madrid, Pedro Laso, 1644.

Salomon, Noël, Recherches sur le thème paysan dans la «Comedia» au temps de Lope de Vega, Burdeos, Université de Bordeaux/Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines, 1965 (ed. cast.: Lo villano en el teatro del Siglo de Oro, Madrid, Castalia, 1985).

Salvá Miguel y Sáinz de Baranda, Pedro, Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España. Vols. 10-11. Proceso original que la Inquisición de Valladolid hizo al maestro Fr. Luis de León, religioso del órden de S. Agustín, Madrid, Imp. Viuda de Calero, 1847 (disponible en la «Biblioteca Digital de Castilla y León»: https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=11240).

Sánchez, José, Academias literarias del Siglo de Oro español, Madrid, Gredos, 1961.

Sánchez Agesta, Luis, El pensamiento político del despotismo ilustrado, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1953 (Nueva ed.: Sevilla, Universidad de Sevilla, 1979).

—, El concepto de Estado en el pensamiento español del siglo XVI, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1959.

Sánchez Escribano, Federico y Porqueras Mayo, Alberto (eds.), Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco, Madrid, Gredos, 1965 (nueva ed. aumentada, 1972).

Sánchez Jiménez, Antonio, Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio, Woodbridge, Tamesis, 2006.

—, Lope. El verso y la vida, Madrid, Cátedra, 2018.

Sánchez Laílla, Luis, «“Dice Aristóteles”: la reescritura de la Poética en los Siglos de Oro», Criticón, 79 (2000), pp. 9-36.

Sánchez Pérez, Aquilino, La literatura emblemática española (siglos XVI y XVII), Madrid, SGEL, 1977.

Sánchez Robayna, Andrés, «Sobre el inacabamiento de las Soledades», en Begoña López Bueno (ed.), El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615, pp. 289-312 (reimp. en: Andrés Sánchez Robayna, Nuevas cuestiones gongorinas (Góngora y el gongorismo), Madrid, Biblioteca Nueva, 2018, pp. 29-57).

—, «Los textos gongorinos de 1609 como epístola moral», en Silva gongorina, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 83-99.

Sánchez Salor, Eustaquio, «La doctrina galénica de los humores y los tipos de ingenios de Huarte de San Juan», Excerpta Philologica, 10-12 (2000-2002), pp. 405-428.

Santos López, Modesto, «Rivadeneira: la razón de Estado al servicio de la Contrarreforma», Pensamiento, 53/206 (1997), pp. 243-262.

Santos Torroella, Rafael, Los números del tiempo. Antología del reloj y las horas en la poesía castellana…, Madrid, R. Carbonell, 1953.

Sarduy, Severo, Barroco, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

—, Ensayos generales sobre el Barroco, México, FCE, 1987.

Sebastián, Santiago, Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

Sellier, Philippe, «Le jansénisme des tregédies de Racine: réalités ou illusion?», Cahiers de l’Association Internationale des Études Françaises, 31 (1979), pp. 135-148.

Senellart, Michel, Machiavelisme et raison d’État, París, PUF, 1989.

Sentaurens, Jean, Seville et le théâtre. De la fin du Moyen Âge à la

fin du XVIIe siècle, Burdeos, Presses Universitaires, 1984, 2 vols.

—, «Sobre el público de los “corrales” sevillanos en el Siglo de Oro», en J.-F. Botrel y S. Salaün (eds.), Creación y público en la literatura española, Madrid, Castalia, 1974, pp. 56-92.

Serés, Guillermo, «Huarte de San Juan: de la naturaleza a la política», Criticón, 49 (1990), pp. 77-90.

Sfez, Gérald, Les doctrines de la raison d’État, París, A. Colin, 2000.

Shakespeare, William, Teatro completo. 1. Tragedias, Madrid, Espasa, 2010 (ed. y trad.: Ángel-Luis Pujante).

—, Antonio y Cleopatra, Madrid, Espasa-Calpe, 2000 (ed. y trad.: Ángel-Luis Pujante).

—, Hamlet, Madrid, Cátedra, 1992 (ed. revisada, 2019. Ed. bilingüe del «Instituto Shakespeare» dirigida por Manuel Ángel Conejero-Tomás Dionís-Bayer).

—, Macbeth, Madrid, Cátedra, 1987 (ed. bilingüe del «Instituto Shakespeare» dirigida por Manuel Ángel Conejero-Tomás Dionís-Bayer).

—, Timón de Atenas, en Teatro Completo. 1. Tragedias, pp. 489-561.

—, Troilo y Crésida, Madrid, Espasa-Calpe, 2002 (ed. y trad.: Ángel-Luis Pujante).

—, Un sueño de la noche de San Juan. Las alegres casadas de Windsor, Barcelona, Planeta, 1981 (Introd., trad., y notas: José María Valverde).

Shepard, Sanford, El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1962.

Shergold, Norman D., A History of Spanish Stage: from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century, Oxford, Clarendon, 1967.

— y Varey, John E., Representaciones Palaciegas: 1603-1699: Estudio y documentos, Londres, Tamesis, 1982.

— y Varey, John E., Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España, Londres, Tamesis, 1985.

Schwartz, Lía y Carreira, Antonio (coords.), Quevedo a nueva luz: escritura y política, Málaga, Universidad de Málaga, 1997.

Sicroff, A. A., Les controverses des statuts de «pureté de sang» en Espagne du XVe au XVIIe siècle, París, Marcel Didier, 1979 (ed. cast.: Los estatutos de limpieza de sangre. Controversias entre los siglos XV y XVII, Madrid, Taurus, 1985).

—, «Américo Castro and His Critics: Eugenio Asensio», Hispanic Review, 40/1 (invierno 1972), pp. 1-30 (trad.: «Américo Castro y sus críticos: Eugenio Asensio», Papeles de Son Armadans, LXVII/299 (octubre 1972), pp. 5-50).

—, «En torno a las ideas de Américo Castro», en Maxime Chevalier, François Lopez, Joseph Perez y Noël Salomon (dirs.), Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Bordeaux, 2 al 8 de septiembre de 1974), Burdeos, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos/Université de Bordeaux, 1977, pp. 105-119.

Skyme, R., «Quevedo, du Bellay and Janus Vitalis», Comparative Litterature Studies, 19/3 (1982), pp. 281-295.

Sobejano, Gonzalo (ed.), Francisco de Quevedo, Madrid, Taurus, 1978.

—, «El soneto de Quevedo “A Roma sepultada en sus ruinas” (Esencia y ascendencia)», Filología, XXII/1 (1987), pp. 105-118.

—, «Anotaciones a la epístola A Claudio de Lope de Vega», en Isabel Lozano y Juan C. Mercado (coords.), Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner, pp. 659-674.

—, «Góngora en Gracián», Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, 8/1 (enero 2002), pp. 19-35.

Solís de los Santos, José, «Una edición crítica del soneto Voto a Dios de Cervantes», Philologia Hispalensis, 18/2 (2004), pp. 237-261.

Soria Mesa, Enrique, La nobleza en la España moderna. Cambio y continuidad, Madrid, Marcial Pons, 2007.

Soria Olmedo, Andrés (ed.), ¡Viva don Luis! 1927. Desde Góngora a Sevilla, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1997.

— (ed.), Una densa polimorfía de belleza. Góngora y el grupo del 27, Málaga, Junta de Andalucía/Centro Andaluz de las Letras, 2007.

Starobinski, Jean, 1789, Les emblèmes de la raison, París, Flammarion, 1973 (ed. cast: 1789, los emblemas de la razón, Madrid, Taurus, 1988).

Steiner, George, La muerte de la tragedia, Caracas, Monte Ávila, 1970 (Nueva ed.: Madrid, Siruela, 2011).

Stolleis, Michael, Stato e ragion di stato nella prima età moderna, Bolonia, Il Mulino, 1998.

Stone, Lawrence, La crisis de la aristocracia 1558-1641, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

Suárez de Figueroa Cristóbal, El pasajero. Advertencias utilísimas a la vida humana (1617), Madrid, Aguilar, 1945 (ed.: Justo García Morales).

—, El pasajero, Barcelona, PPU, 1988 (ed.: M.a Isabel López Bascuñana).

—, El pasajero, en ed. electrónica (2016) de J. Bradbury (https://obtic.huma-num.fr/obvil-web/corpus/gongora/html/1617_pasajero-figueroa.html).

Suárez García, José Luis, «Enemigos del teatro en el Siglo de Oro: el padre Juan de Mariana», en Y. Campbell (ed.), El escritor y la escena. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón (9-12 de marzo de 1994, Ciudad Juárez), México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1995,

pp. 119-133.

Surtz, Ronald E. (ed.), Teatro castellano de la Edad Media, Madrid, Taurus, 1992.

Swift, Jonathan, Obras selectas, Madrid, Espasa-Calpe, 1999 (ed.: Emilio Lorenzo).

Tapié, Victor-Lucien, Baroque et classicisme, París, Plon, 1957 (ed. cast.: Barroco y Clasicismo, Madrid, Cátedra, 1984).

—, Le Baroque, París, PUF, 1961 (ed. cast.: El Barroco, Buenos Aires, Eudeba, 1973).

—, Chateaubriand par lui-même, París, Seuil, 1965.

Tassis, Juan de (conde de Villamediana), Poesías de Villamediana, presentadas por Pablo Neruda, Cruz y Raya, 28 (julio 1935).

—, «La Gloria de Niquea», en Obras, Madrid, Castalia, 1980, «Prólogo, acotación general y loa» en pp. 359-374 (ed.: José Manuel Rozas).

—, La Gloria de Niquea. Una invención en la Corte de Felipe IV, Aranjuez, Doce Calles, 1991 (ed.: M.a Teresa Chaves Montoya; Felipe B. Pedraza).

—, La Gloria de Niquea, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, 1992 (ed. facsímil prologada por Felipe B. Pedraza).

Tausiet, María y Amelang, James S. (eds.), El diablo en la Edad Moderna, Madrid, Marcial Pons, 2004.

Terray, Emmanuel, Le marxisme devant les sociétés «primitives». Deux études, París, Maspero, 1969 (ed. cast.: El marxismo ante las sociedades «primitivas». Dos estudios, Buenos Aires, Losada, 1971).

Tierno Galván, Enrique, «Notas sobre el barroco» (1954), en Desde el espectáculo a la trivialización, Madrid, Taurus, 1961, pp. 163-190.

—, «En torno al tacitismo en las doctrinas políticas del siglo de oro español», en Escritos (1950-1960), Madrid, Tecnos, 1971, pp. 13-93.

— y Morodo, Raúl, Estudios de pensamiento político, Madrid, Tucar, 1976, pp. 9-134.

Timoneda, Juan de, Obras, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1947-1948, 3 vols. (ed.: E. Juliá Martínez).

—, Las tres comedias del facundíssimo Poeta Juan Timoneda dedicadas al illustre señor don Ximén Pérez de Calatayú y Villarragut, etc., Madrid, Tipografía de Archivos, 1936 (ed. facsímil: Valencia, 1559).

Tobar Quintanar, M.a José, «"Miré los muros de la patria mía" y la reescritura en Quevedo», La Perinola, 6 (2002), pp. 239-261.

—, «Los poemas antigongorinos de Quevedo: defensa de Lope y ataque al estilo y ad personam de Góngora», Castilla. Estudios de Literatura, 4 (2013), pp. 177-203.

Toledano Molina, Juana, «Tres sonetos de Góngora en su contexto: a propósito de las exequias cordobesas en honor de la Reina Margarita, 1612», Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, 149 (2005), pp. 181-190.

Tollemache, Marguerite, Los jansenistas franceses. Fidelis usque ad mortem (1893), Buenos Aires, Las Cuarenta, 2014.

Tomillo, Atanasio y Pérez Pastor, Cristóbal, Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos, Madrid, Tip. Fortanet, 1901.

Torre, Francisco de la, Poesía completa, Madrid, Cátedra, 1984 (ed.: M.a Luisa Cerrón Puga).

Torre, José de la, «Documentos gongorinos», Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, 18 (1927), pp. 65-217.

Torres Naharro, Bartolomé de, Comedias. Soldadesca. Tinelaria. Himenea, Madrid, Castalia, 1981 (ed.: D. W. McPheeters).

—, Teatro completo, Madrid, Cátedra, 2013 (ed. Julio Vélez-Sáinz).

Torres Salinas, Ginés, «Una lectura barroca de la mitología: la figura de Apolo en la poesía de Quevedo», La Perinola, 24 (2020), pp. 207-233.

—, «Ideología barroca y revolución heliocéntrica en las letras del siglo XVII: algunas notas sobre Francisco de Quevedo y la astronomía moderna», Janus, 11 (2022), pp. 549-578.

Tovar, Antonio y Pinta Llorente, Miguel de la (eds.), Procesos inquisitoriales contra Francisco Sánchez de las Brozas, Madrid, CSIC/Instituto Antonio de Nebrija, 1941.

Trabulse, Elías, Ciencia y Religión en el siglo XVII, México, El Colegio de México, 1974.

Traverso, Enzo, El totalitarismo. Historia de un debate, Buenos Aires, Eudeba, 2001.

Trevor-Roper, Hugh, La crisis del siglo XVII. Religión, Reforma y cambio social, Madrid, Katz, 2009.

Urí Martín, Manuel, «Crisis y arbitrismo: Quevedo y el pensamiento económico español del Siglo de Oro», La Perinola, 2 (1998), pp. 263-300.

Urríes y Azara, José Jordán de, Biografía y estudio crítico de Jáuregui, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra/ RAE, 1899.

Urzainqui, Inmaculada, «El Parnaso español en la historia literaria del siglo XVIII», Bulletin Hispanique, 109/2 (2007), pp. 643-684.

Usunáriz, Jesús M., España en Alemania: la guerra de los Treinta Años en crónicas y relaciones de sucesos, Nueva York, IDEA, 2016.

Valbuena Prat, Ángel (ed.), Teatro doctrinal y religioso de Calderón, Barcelona, Vergara, 1965.

—, El teatro español en su Siglo de Oro, Barcelona, Planeta, 1969.

Valdés, Alfonso de, Diálogo de las cosas ocurridas en Roma, Madrid,

Espasa-Calpe, 1956 (ed.: José F. Montesinos). Nueva ed.: Madrid, Cátedra, 1992 (ed.: Rosa Navarro Durán).

Valdés Pozueco, Catarina, «Las últimas voluntades de Calderón de la Barca: un modelo de testamento en la Edad Moderna», Anuario Jurídico y Económico Escurialense, XLIII (2010), pp. 457-482.

Valencia, Pedro de, «126 (56) y 126 bis (56 bis). Carta de Pedro de Valencia escrita a Don Luis en censura de sus poesías», en Luis de Góngora, Obras completas, pp. 1070-1091.

—, «Carta a don Luis de Góngora en censura de sus poesías», en Ángel Pariente (ed.), En torno a Góngora, pp. 13-24.

—, «Carta a Góngora en censura de sus poesías», en Manuel M.a Pérez López, Pedro de Valencia, primer crítico gongorino, 1988, pp. 55-82.

—, «Cartas a Góngora en censura de sus poesías», en Pedro de Valencia, Obras completas. VI. Escritos varios, León, Universidad de León, 2012, pp. 289-366 (Estudio introductorio: Manuel M.a Pérez López; Juan Matas Caballero / ed.: Manuel M.a Pérez López).

Valladares, Aurelio, «La sátira quevedesca contra Luis Pacheco de Narváez», Epos. Revista de Filología, 17 (2001), pp. 165-194.

Valverde, José María y Santos, Dámaso, Antología de la poesía española e hispanoamericana. Primera Parte. I, Barcelona, Anthropos, 1986.

Varela, Javier, La novela de España. Los intelectuales y el problema español, Madrid, Taurus, 1999.

Varey, John E., «Los hospitales y los primeros corrales de comedias», en Luciano García Lorenzo y J. E. Varey (eds.), Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales, Londres, Tamesis, 1992, pp. 9-18.

— y Shergold, Norman D., Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudios y documentos, Londres, Tamesis, 1971.

VV.AA., Menéndez Pelayo. Cien años después. Actas del Congreso

Internacional, Santander, UIMP-Cátedra Menéndez Pelayo, 2012.

Varo Zafra, Juan, Don Diego Hurtado de Mendoza y la Guerra de Granada en su contexto histórico, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012.

Vázquez Siruela, Martín, Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora, en Miguel Artigas, Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico, pp. 380-394.

—, Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora, en Francis Cerdan y Marc Vitse (eds.), Autour des «Solitudes». En torno a las «Soledades» de Luis de Góngora, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 1995, pp. 89-106 (Presentación, ed. y notas: Saiko Yoshida).

Vega Carpio, Lope de, La hermosura de Angélica, con otras diversas Rimas. A don Juan de Arguijo, Veinticuatro de Sevilla, Madrid, Imp. Pedro Madrigal, 1602.

—, Doce comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por él mismo. (…) Novena parte, Madrid, Viuda de Alonso Martín de Balboa/Alonso Pérez, 1617 (Nueva ed.: Lérida, Milenio, 2007. Ed.: Alberto Blecua, Guillermo Serés, Grupo Prolope).

—, Obras Poéticas, I, Barcelona, Planeta, 1969 (ed.: José M. Blecua).

—, Poesías líricas. I. Primeros romances. Letras para cantar. Sonetos, y II. Canciones. Epístolas. Romances. Poemas diversos, Madrid, La Lectura, 1925, 2 vols. Reimp.: Madrid, Espasa-Calpe, 1951-1952 (ed., prólogo y notas: José F. Montesinos).

—, Lírica, Madrid, Castalia, 1981 (Selección, introd. y notas: José M. Blecua).

—, Obras completas. Prosa, III. Epistolario, I (1604-1633), Madrid, Fund. José Antonio de Castro, 2009 (ed.: Antonio Carreño).

—, Epistolario de Lope de Vega Carpio, Madrid, Tip. Archivos Olozaga, Madrid, 1935-1943, 4 vols. (ed.: Agustín González de Amézua). Reimp. facsímil: Madrid, RAE, 1989.

—, Cartas completas, Buenos Aires, Emecé, 1948, 2 vols. (ed.: Ángel Rosenblat / «Nota preliminar»: Ramón Gómez de la Serna).

—, Cartas, Madrid, Castalia, 1985 (ed.: Nicolás Marín).

—, Cartas (1604-1633), Madrid, Cátedra, 2018 (ed.: Antonio Carreño).

—, Cartas, Newark/Delaware, Juan de la Cuesta, 2013 (ed.: Donald McGrady).

—, El Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo, Madrid, Cátedra, 2006 (ed.: Enrique García Santo-Tomás).

—, Arte nuevo de hacer comedias, Madrid, Castalia, 2011 (ed.: Evangelina Rodríguez).

—, El castigo sin venganza, Madrid, Cátedra, 2010 (ed.: Antonio Carreño).

—, El duque de Viseo, Madrid, Alianza Editorial, 1966 (ed: Francisco Ruiz Ramón).

—, El peregrino en su patria, Madrid, Cátedra, 2016 (ed.: Julián González-Barrera).

—, El perro del hortelano. El castigo sin venganza, Madrid, Castalia, 1968 (ed.: A. David Kossoff).

—, El villano en su rincón, Madrid, Cátedra, 1987 (ed.: Juan M. Marín).

—, Fuenteovejuna, Barcelona, Crítica, 1993 (ed.: Donald McGrady).

—, Isidro, Madrid, Cátedra, 2010 (ed.: Antonio Sánchez Jiménez).

—, La Arcadia, Madrid, Cátedra, 1975 (ed.: Edwin S. Morby).

—, Arcadia, prosas y versos, Madrid, Cátedra, 2012 (ed.: Antonio Sánchez Jiménez).

—, La Circe, en Lope de Vega, Obras Poéticas, I, Barcelona, Planeta,

1969, pp. 915-1318 (ed.: José M. Blecua).

—, La Circe, en Lope de Vega, Obras Completas. Poesía, IV, Madrid, Fund. José Antonio Castro, 2003 (ed.: Antonio Carreño).

—, La Dorotea, Madrid, Castalia, 1968 (ed.: Edwin S. Morby).

—, La Dorotea, Madrid, Cátedra, 1996 (ed.: José Manuel Blecua).

—, La Dorotea, Madrid, RAE, 2012 (ed.: Donald McGrady).

—, La Dragontea, en Obras completas de Lope de Vega, Madrid, CSIC, 1965, vol. I, pp. 174-258 (ed.: J. de Entrambasaguas).

—, La Dragontea, Madrid, Cátedra, 2007 (ed.: Antonio Sánchez Jiménez).

—, La estrella de Sevilla, Zaragoza, Ebro, 1971 (ed. Alfredo Rodríguez).

—, La estrella de Sevilla, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998 (ed.: Joan Oleza).

—, Lo fingido verdadero, Roma, Bulzoni, 1992 (ed.: María Teresa Cattaneo).

—, Peribáñez y el comendador de Ocaña, Madrid, Cátedra, 1979 (ed.: Juan M. Marín).

—, Rimas humanas y otros versos, Barcelona, Crítica, 1998 (ed.: Antonio Carreño).

—, Romances de juventud, Madrid, Cátedra, 2015 (ed.: Antonio Sánchez Jiménez).

—, Soliloquios amorosos a un alma de Dios, en Obras escogidas. Poesías líricas, poemas, prosa, novelas, Madrid, Aguilar, 1961, Tomo II, pp. 1015-1049 (ed.: Federico C. Sainz de Robles).

—, Soliloquios amorosos de un alma a Dios, Sevilla, Alfar, 2008 (ed.: Hugo Lezcano Tosca).

Vega, Pedro de (ed.), Antología de Escritores políticos del Siglo de Oro, Madrid, Taurus, 1966 («Introducción»: Enrique Tierno Galván, pp. 7-23).

Vega Vázquez, Isabel, El libro de motes de damas y caballeros de Luis de Milán. Edición crítica y estudio, Universidad de Santiago de Compostela, 2006.

Velázquez de Velasco, Luis José, Orígenes de la poesía castellana (1754), Málaga, Analecta Malacitana (Anejo XCI), 2013 (ed.: Jesús A. Rodríguez Ayllón).

Vélez de Guevara, Luis, La luna de la sierra, Zaragoza, Ebro, 1969 (ed.: Luisa Revuelta).

Vian, Boris, La espuma de los días, Barcelona, Bruguera, 1980 (trad.: Jordi Martí).

—, Escupiré sobre vuestra tumba, Barcelona, Bruguera, 1984 (trad.: Jordi Martí).

Vicens Vives, Jaime, «Estructura administrativa estatal en los siglos XVI y XVII», en Coyuntura económica y reformismo burgués, Barcelona, Ariel, 1971, pp. 99-141.

Vicuña Navarro, Miguel, «La luna sangrienta de Quevedo», Revista Chilena de Literatura, 26 (1985), pp. 97-107.

Videla de Rivero, Gloria, «Borges, juez de Góngora», Cuadernos Hispanoamericanos, 552 (junio 1996), pp. 63-70.

Vilar, Jean, Literatura y economía. La figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro, Madrid, Revista de Occidente, 1973.

—, «Formes et tendances de l'opposition sous Olivares: Lisón y Viedma, defensor de la patria», Mélanges de la Casa de Velázquez, 7 (1971), pp. 263-294.

—, «Conciencia nacional y conciencia económica», en Sancho de Moncada, Restauración política de España, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 1974, pp. 5-81.

—, «“Los estribos del reino”: la vindicación del trabajador manual en la publicística industrialista del Siglo de Oro», en Ignacio Arellano y Marc Vitse (coords.), Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. Tomo I, El noble y el trabajador, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2004, pp. 189-209.

Vilar, Pierre, Crecimiento y desarrollo. Economía e historia. Reflexiones sobre el caso español, Barcelona, Ariel, 1964.

—, Historia marxista, historia en construcción. Ensayo de diálogo con Althusser, Barcelona, Anagrama, 1974 (trad. esp.: Antoni Domènech).

—, Historia marxista, historia en construcción. Ensayo de diálogo con Althusser, en Jacques Le Goff y Pierre Nora (dirs.), Hacer la historia. Vol. I. Nuevos problemas, Barcelona, Laia, 1978, pp. 179-219.

—, Cataluña en la España moderna. 3. La formación del capital comercial, Barcelona, Crítica, 1987.

Villena, Enrique de, Arte cisoria (1423), Barcelona, Humanitas, 1986 (ed. crítica: Russell W. Brown).

Virilio, Paul, La máquina de visión, Madrid, Cátedra, 1989.

Vitse, Marc, Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIe siècle, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990 (2.a ed.).

—, «Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario de la Castilla de Felipe III», Criticón, 11 (1980), pp. 5-142.

—, «Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro: algunas reflexiones sobre una paradoja», en VV.AA., Congreso Internacional «Los mundos de Javier» (Pamplona, 8-11 de noviembre de 2006), Pamplona, Gobierno de Navarra/ Institución Príncipe de Viana, 2008, pp 445-457.

Vivar, Francisco, «El poder y la competencia en la disputa literaria: La perinola frente al Para todos», Hispanic Review, 68/3 (verano 2000), pp. 279-293.

Volpe, Galvano Della, Crítica del gusto, Barcelona, Seix-Barral, 1966.

—, Historia del gusto, Madrid, Comunicación, 1972 (Nueva ed.: Madrid, A. Machado libros, 1987).

Vossler, Karl, La soledad en la poesía española, Madrid, Revista de Occidente, 1941 (Nueva ed.: Madrid, Visor, 2000).

—, La poesía de la soledad en España, Buenos Aires, Losada, 1946.

Vosters, Simon A., La rendición de Bredá en la literatura y el arte de España, Londres, Tamesis, 1974.

Wallerstein, Immanuel, «The "Crisis" of the Seventeenth Century», New Left Review, 110 (julio 1978), pp. 65-73 (trad.: «Efectos del estancamiento del siglo XVII en el centro y la periferia de la economía-mundo europea», En Teoría, 3 (octubre-dic. 1979), pp. 43-55).

Wardropper, Bruce W., Introducción al Teatro religioso del Siglo de Oro (Evolución del Auto Sacramental: 1500-1648), Madrid, Revista de Occidente, 1953 (Nueva ed.: Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: evolución del auto sacramental antes de Calderón, Salamanca, Anaya, 1967).

—, «Lope de Vega», en VV.AA., Historia de la Literatura Española. Vol. I, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 609-626.

—, «Civilización y barbarie en El castigo sin venganza», en Ricardo Doménech (ed.), «El castigo sin venganza» y el teatro de Lope de Vega, pp. 191-205.

— y Olson, Elder, Teoría de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro, Barcelona, Ariel, 1978.

Weber, Max, El político y el científico, Madrid, Alianza Editorial, 1969 (Introd.: Raymond Aron).

Webster, John, The White Devil, University of California Press, 1970 (ed.: Clive Hart).

—, El diablo blanco, Madrid, Editora Nacional, 1979 (trad., introduc. y notas: Fernando Villaverde).

Weisbach, Werner, Arte Barroco en Italia, Francia, Alemania y España, Barcelona, Labor, 1934.

—, El barroco, arte de la contrarreforma, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

Wellek, René, «El concepto de Barroco en la investigación literaria», Anales de la Universidad de Chile, 125 (enero-abril 1962), pp. 124-154 (reed. en: René Wellek, Conceptos de crítica literaria, Caracas, Biblioteca Universidad Central de Venezuela, 1968, pp. 61-92).

Wehr, Christian, «Ciclo poético ignaciano: un Heráclito cristiano», en Meditación espiritual e imaginación poética. Estudios sobre Ignacio de Loyola y Francisco de Quevedo, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2017, pp. 137-240.

Wieger, John G., Hacia la comedia: de los valencianos a Lope, Madrid, Cupsa, 1978.

Williams, Patrick, El Gran Valido. El Duque de Lerma, la Corte y el gobierno de Felipe III, 1598-1621, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2010.

Wilson, Edward M., «Cuando Lope quiere, quiere», Cuadernos Hispanoamericanos, 161-162 (mayo-junio 1963), pp. 265-298.

—, «Variantes nuevas y otras censuras en las Obras en verso del Homero español», Boletín de la Real Academia Española, 48/183 (1968), pp. 35-54.

—, «Inquisición y censura en la España del siglo XVII», en Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española, Barcelona, Ariel, 1977, pp. 245-272.

Wölfflin, Heinrich, Conceptos fundamentales en la Historia del Arte, Madrid, Espasa- Calpe, 1985 (trad.: José Moreno Villa).

—, Renacimiento y Barroco, Madrid, Alberto Corazón/

Comunicación, 1978 (Introd.: Bernard Teyssedre).

Xirau, Ramón, «Descartes o los sueños de la ciencia admirable», en Palabra y silencio, Madrid, Siglo XXI, 1971, pp. 62-70.

Ynduráin, Francisco, El pensamiento de Quevedo (Lección inaugural Universidad de Zaragoza, 1954-1955), Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1954 (reimp. con el título: «Sobre el pensamiento de Quevedo», en Relección de clásicos, Madrid, Prensa Española, 1969, pp. 171-214).

—, «Estudio preliminar», en Calderón de la Barca, El Gran Teatro del Mundo, Madrid, Alhambra, 1981, pp. 1-121.

—, «Los autos sacramentales», en José Monleón (ed.), III Jornadas de Teatro Clásico Español (Almagro, 1980), Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 233-259.

Yoshida, Saiko, «La novedad de las Soledades y sus lecturas erróneas. Influencia de la carta de Góngora sobre la polémica posterior», en Joaquín Roses (ed.), Góngora Hoy. X. Soledades (Actas, 2007), pp. 81-101.

Zafra, Rafael y Aranza, José Javier (eds.), Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro, Madrid, Akal, 2000.

Zamora Vicente, Alonso, Lope de Vega, su vida y su obra, Madrid, Gredos, 1969 (2.a ed.).

Zapata de Chaves, Luis, El Arte Poética de Horacio traduzida de latín en español (1592), Madrid, Real Academia Española, 1954 (ed. facsímil).

Zarka, Yves Charles, Raison et déraison d'État. Théoriciens et théories de la raison d'État aux XVIe et XVIIe siècles, París, PUF, 1994.

AKAL

Cuestiones de antagonismo

PINCHE AQUÍ